

L'ART

Arthur LOTH

L'ART



PARIS

LIBRAIRIE BLOUD & BARRAL

4, rue Madame, et rue de Rennes, 59

PRÉFACE

Il ne manque pas d'ouvrages métaphysiques et de traités techniques sur l'**Art.** Les uns et les autres ne conviennent qu'à certaines catégories de lecteurs.

Il nous a semblé qu'un livre sans prétention didactique, qui traiterait des choses de l'art de manière à en inspirer le goût et le sentiment, et qui pourrait se faire lire de tout le monde, ne serait pas sans utilité.

L'art est négligé dans l'enseignement et il entre peu dans la vie de la plupart des hommes. On se prive ainsi d'un moyen efficace d'éducation et d'une des plus nobles jouissances de l'existence.

Il manque aux jeunes gens et aux personnes du monde de comprendre l'intérêt de l'art, d'être en mesure d'en apprécier les œuvres.

Le présent volume est fait pour ouvrir l'esprit à l'intelligence des choses artistiques et l'âme aux émotions du beau.

Eveiller les impressions, développer le sentiment, diriger le goût, apprendre à voir et à écouter, pour mettre mieux à même de jouir et de profiter : tel est le but qu'on s'y est proposé.

Ainsi, ce n'est pas un ouvrage de théorie, c'est un petit livre d'initiation, propre à faire comprendre et aimer l'art.

Les principes y sont exposés pratiquement, et, à cet égard, tout l'enseignement du livre n'est que le développement de la vieille définition de la scolastique : « L'art, c'est l'homme s'ajoutant à la nature. »

Cette définition si vraie, si profonde dans sa simplicité, explique tout à la fois l'origine des différents arts, architecture, peinture, sculpture, musique, et les lois qui président à leur développement et à leur progrès.

Elle sert en même temps à réfuter cette

théorie moderne, si funeste aux arts, qu'il n'y a pas de lois nécessaires, pas de critères absolus en matière de Beau.

L'art a une histoire et des règles. On a rapproché celles-ci de celle-là pour éclairer la théorie par les faits.

L'application des principes et des exemples pris tour à tour dans chacun des arts, en même temps qu'elle en rendra l'intelligence plus sensible, apprendra mieux aussi à regarder et à comprendre un tableau, une statue, un monument, à écouter un morceau de musique, à saisir et à goûter le beau dans ses diverses manifestations.

Ce n'est pas tant, en effet, une métaphysique de l'art qu'il faut pour initier les esprits au goût du beau, qu'une certaine esthétique raisonnée et pratique qui permette d'apprécier les œuvres d'art et d'en jouir avec quelque compétence.

C'est tout l'objet de ce livre, et par là il pourra être utile aux diverses classes de

lecteurs en vue desquels il a été fait, et il contribuera à répandre la culture artistique, qui est un des éléments de perfectionnement individuel et de civilisation générale.



L'ART

CHAPITRE PREMIER

Idée générale de l'Art.

L'art est une des plus merveilleuses productions de l'homme.

Avec le langage et l'écriture, l'homme compose des discours, des poëmes, des livres : c'est la littérature.

Avec des lignes, des traits, des couleurs, des matériaux, des sons, il crée des tableaux, des statues, des édifices, des chants, des harmonies : c'est l'art.

Les mots, les paroles sont le propre de la littérature et de la poésie. Les couleurs et les sons, les formes, les mouvements, les attitudes et les expressions appartiennent aux arts plastiques

et à la musique. Les idées, les sentiments sont communs aux arts et aux lettres.

Comme la littérature, l'art répond aux besoins supérieurs de l'homme.

Dans les conditions de la vie terrestre, l'homme a des besoins matériels à satisfaire. Il doit manger pour vivre : il doit aussi se vêtir et se loger pour éviter les intempéries de l'air, les incommodités de l'extérieur. Après cela, il lui faut encore pourvoir à sa sécurité, se défendre contre les violences d'autrui, contre la disette, la maladie. L'homme trouve dans la famille et la société toutes les ressources nécessaires pour assurer son existence.

Les lois et la force publique, l'agriculture, les diverses industries et professions, les moyens de communication, le commerce lui procurent, avec l'ordre et la sûreté, la nourriture, le vêtement, l'habitation.

Mais avec les aspirations supérieures que Dieu a mises en lui, ce n'était pas assez que cette satisfaction de ses besoins physiques.

L'homme cherche à s'instruire ; il veut connaître ce qui est autour de lui et au-dessus. Il veut savoir. Il se sent porté également à communiquer ses idées, ses impressions aux autres, à

parler, à écrire, à chanter. Il aspire même à créer, à l'exemple de la nature, en façonnant de ses mains des œuvres d'imitation, statues ou tableaux, en construisant des édifices, en composant des chants, en formant des concerts.

La science, la littérature, l'art répondent aux besoins moraux de l'homme.

Ils sont la manifestation la plus haute de son être, en même temps que l'objet le plus élevé de ses appétits et de ses désirs.

L'art, en particulier, tend à satisfaire ces besoins supérieurs de l'âme, et, en les satisfaisant, à les élever, à inspirer à l'homme un goût plus vif et plus pur du beau. Par là, en même temps que l'art ennoblit l'homme, il le rapproche davantage de Dieu, source de toute beauté et de toute vérité.

De cette fin, se déduit l'objet de l'art. Le propre des beaux-arts, en général, est de produire des œuvres sensibles qui soient, chacune selon leur genre, des manifestations du beau, et qui procurent à l'homme une part de satisfactions morales.

Certaines théories, d'une esthétique trop transcendante, portent l'art à un sommet où il lui

serait bien rarement donné d'atteindre. Elles lui assignent un but, un objet qui dépassent de beaucoup les moyens humains ordinaires, et qui ne répondent guère à la généralité de ses œuvres.

Certains métaphysiciens de l'esthétique disent que « la fin de l'art est la révélation terrestre de l'éternelle beauté » : définition trop ambitieuse qui ne cadre point avec la réalité.

L'art, comme tout le reste, est un reflet de Dieu ; mais il n'a pas le don d'être une révélation directe de la Divinité.

Lamennais a bien marqué la mesure lorsqu'il dit : « L'art est la reproduction du beau sous une forme extérieure qui affecte les sens. Et puisque le Beau infini est identique avec l'Etre absolu, avec Dieu, le beau, tel que l'homme peut le reproduire dans ses œuvres, a une nécessaire relation avec Dieu. »

L'art, en effet, est par-dessus tout l'expression de la beauté de l'âme par le génie de l'homme ; et le beau dans l'âme, c'est la ressemblance de la Divinité.

En se mettant lui-même dans ses œuvres, l'homme y met nécessairement une image de Dieu. Tout ce qu'il prend de la nature pour en composer des ouvrages faits sur son modèle,

porte aussi l'empreinte du Créateur. En l'imitant, en s'inspirant d'elle, en la traduisant à sa manière, il exprime Dieu. C'est là le côté le plus noble de l'art.

La nature nous montre Dieu; l'artiste, en nous montrant la nature, nous montre par là même aussi son souverain Auteur. C'est une manifestation réflexe de cette beauté suprême que l'œil découvre avec la puissance de l'âme.

Et, en effet, le spectacle de la nature, en faisant naître en nous le sentiment du beau, nous fait remonter nécessairement à Dieu. Plus ce sentiment sera vif, plus l'élan vers le souverain Artiste sera fort. « Déployant, disait Michel-Ange, ses ailes pour s'élever vers les lieux d'où elle est descendue, l'âme ne s'arrête pas à la beauté qui séduit les yeux et qui est aussi fragile que trompeuse, mais elle cherche dans son vol sublime à atteindre le principe du beau universel. »

Or, ce principe, c'est Dieu. Partout, de l'existence créée, la raison monte à lui comme à la source première; partout, de l'ordre, de la symétrie, de l'harmonie, de la beauté des êtres, le sens esthétique monte à lui comme à la cause première (1).

(1) Monsabré, *Conférences de Notre-Dame de Paris*. — L'*Amen* du sens esthétique.

Telle était aussi la doctrine de Platon :

« Pour arriver à la beauté parfaite, disait le philosophe grec, il faut commencer par les beautés d'ici-bas; et, les yeux attachés sur la Beauté suprême, s'y élever sans cesse en passant, pour ainsi dire, par tous les degrés de l'échelle,... des beaux corps aux beaux sentiments, des beaux sentiments aux belles connaissances, jusqu'à ce que, de connaissances en connaissances, on arrive à la connaissance par excellence, qui n'a d'autre objet que le Beau lui-même, et qu'on finisse par le connaître tel qu'il est en lui... Quelle ne serait pas la destinée d'un mortel à qui il serait donné de contempler le Beau sans mélange, dans sa pureté et sa simplicité, non plus revêtu de chairs et de couleurs humaines, et de tous ces vains agréments condamnés à périr ; à qui il serait donné de voir face à face, sous sa forme unique, la Beauté divine ! »

Cette vision, qui sera l'éternelle occupation du Ciel, peut commencer partiellement dès ici-bas, où la Beauté divine apparaît, selon le mot de saint Paul, dans le miroir des créatures ; et elle commence pour ceux qui savent voir avec des yeux purs et une âme élevée.

Cette contemplation de la nature est essentiel-

lement religieuse et moralisatrice. De l'œuvre de Dieu si belle, si parfaite dans toutes ses parties, se dégage une impression salutaire. Tout y est vie, ordre, harmonie, parfum, couleur, lumière. Pour l'homme, c'est un sujet permanent d'admiration et d'émotion. Il gagne à s'inspirer de la vue des choses créées, dont l'harmonieuse beauté fait écho dans son âme aux accents intimes de l'adoration et de la reconnaissance.

Le sentiment de la nature se développe et s'affirme par le goût des choses de l'art. Il acquiert une saveur plus vive, une pénétration plus forte. Par une juste réciprocité, en même temps que la nature conduit l'homme à l'art, l'art le ramène à la nature. L'art sert à l'homme à mieux comprendre et à mieux goûter la nature. Par là, il le rapproche de Dieu, en même temps qu'il l'élève au-dessus de lui-même.

Ainsi, le sens esthétique tend à s'élever des beautés de ce monde à leur idéal, c'est-à-dire à la beauté parfaite.

Nous dirons donc que l'art peut monter jusqu'à Dieu, qu'il est capable de manifester la souveraine beauté du Créateur ; néanmoins, nous n'en établirons pas immédiatement le principe en Dieu, comme s'il s'agissait de la religion elle-

même ; nous ne lui donnerons pas Dieu directement pour objet et nous ne déduirons pas ses règles des mystères de l'essence divine.

Déduire le fini de l'infini, comme plusieurs théoriciens ont voulu le faire à propos de l'art, est tout à fait outré, quand il s'agit simplement d'œuvres humaines, s'inspirant avant tout de l'homme et de la nature.

Rattacher l'esthétique à la théodicée, c'est faire de la métaphysique et non expliquer l'essence et les lois de l'art.

Restons dans le vrai des choses.

Pour voir l'art tel qu'il est, il ne faut pas le voir trop haut. Ramené à son vrai objet, à ses justes proportions, il se montre plus en rapport avec l'homme. A force de vouloir l'idéaliser, on en ferait une sorte de mythe, quelque chose de tellement transcendant qu'on n'en trouverait nulle part aucune manifestation en rapport avec lui.

L'artiste idéal, pas plus que l'œuvre d'art idéale, n'a jamais existé. Il y a de grands artistes, de belles œuvres, et rien de plus.

C'est dans les données réelles qu'il faut aller chercher les conditions et les règles de l'art, et non pas dans les conceptions métaphysiques des théories *a priori*.

Avant tout, l'art est une question de forme.

Le mot ART a plusieurs sens.

Par rapport à la littérature, à la science, à la philosophie, il signifie ce qui a spécialement pour objet le beau sensible. Dans ce sens, il désigne les œuvres d'art elles-mêmes avec les principes et les règles qui leur sont propres. C'est ainsi qu'on l'entend lorsqu'on parle de ses caractères, de ses manifestations, des jouissances qu'il procure. A ce point de vue, on peut dire que l'art est une manifestation du beau. On l'entend aussi de l'inspiration, du génie propre aux arts, de ce don supérieur de l'esprit par lequel il est donné à l'homme de réaliser avec des moyens matériels des œuvres idéales.

Au sens propre du mot, l'art a une signification plus spéciale et plus précise. Saint Thomas d'Aquin le définit : « la manière de bien faire », *ars recta ratio factibilium.*

On verra, à propos de la théorie du beau, combien cette définition simple et pratique à la fois est vraie et féconde. Elle convient également aux arts industriels et mécaniques et aux beaux-arts.

Cette définition indique que l'art se propose à la fois le beau et l'utile.

Tel est son double objet. On ne saurait séparer ces deux éléments sans dénaturer l'art. D'un côté, le beau sans l'utile, c'est la fantaisie, la pure imagination substituée à la raison et au vrai ; de l'autre, l'utile sans le beau, ce n'est plus de l'art tel qu'il doit être pour plaire, ce n'est que du métier, de la pratique. Vous faites un monument sans emploi et qui ne répond à rien : peut-être réussirez-vous, au moyen des lignes et des proportions savamment combinées, à lui donner une belle apparence et vous pourrez même y ajouter les agréments de la sculpture et de la décoration pour flatter davantage les yeux; mais s'il n'a point de destination, s'il ne peut servir à rien, vous n'aurez édifié qu'une belle carcasse d'architecture, vous n'aurez point fait un beau monument.

Par contre, si votre édifice, tout en ayant un emploi déterminé et quoique répondant parfaitement par sa construction à son objet, n'offre à l'œil qu'une vulgaire bâtisse, toute froide, toute nue, sans aucune ordonnance architectonique, sans aucune recherche de la forme, ce ne sera pas encore un beau monument.

D'un côté, il manquera l'utile; de l'autre, le beau.

La réunion de ces deux qualités constitue l'art,

ou la manière de faire les choses comme elles doivent être faites, selon le genre de beauté et de perfection qui leur est propre.

L'art, en effet, a pour but direct l'expression du beau, non pas un beau quelconque, mais le beau convenable, le beau qui est en rapport avec l'œuvre à exécuter.

Aussi, dans l'exécution des œuvres d'art, faire bien c'est faire beau, et faire beau c'est faire bien.

Le domaine de l'art est celui de la nature et de l'intelligence humaine réunies. Tout un ordre de produits a été ajouté par lui à l'ordre naturel des choses créées. Par lui un genre nouveau de beauté a été conçu et réalisé à côté des œuvres visibles du Créateur, et un sujet nouveau de plaisir et d'admiration a été procuré aux hommes.

A ce point de vue, l'art apparaît dans toute sa grandeur, dans toute sa puissance. Il a embelli la nature et élevé l'homme.

En répondant aux tendances, aux aspirations de la nature humaine, il a merveilleusement développé chez elle le sentiment et le plaisir du beau.

Il y a dans l'homme un instinct inné du beau qui le porte à en rechercher et à en admirer les manifestations. Tout le monde est sensible aux

beautés de la nature. L'ignorant comme l'artiste les goûte à sa manière. Il n'est pas d'être, si peu doué qu'il soit des dons de l'esprit et des qualités du cœur, qui reste indifférent devant le ciel étoilé, les grandes eaux de la mer, les hautes chaînes de montagne, les vastes horizons des champs.

C'est le privilège de l'homme de ressentir les charmes de la création. Et quel vaste sujet offre à sa contemplation la scène du monde ! La nature est pleine de ces spectacles qui ravissent l'imagination et les regards. Partout la grâce unie à la grandeur, l'harmonie au pittoresque, la couleur à la forme ; partout la variété dans l'ordre, et la vie avec le mouvement.

L'œuvre de Dieu est infinie et tous les genres de beautés s'y rencontrent. Le souverain Créateur, suprême ordonnateur du monde, apparaît dans les Livres Saints comme « l'Artiste de toutes choses », *omnium Artifex*. Celui qui a tout créé, a tout fait avec nombre, poids et mesure, et il s'est rendu à lui-même ce témoignage que l'ouvrage entier sorti de ses mains était bon et beau. L'univers proclame, selon le mot de Michel-Ange, qu'il est « l'Artiste éternel » ; la création est son musée, et tout ce qu'elle renferme présente à l'homme un objet inépuisable d'admiration.

Mais aux beautés de la nature, l'art vient ajouter celles de ses œuvres. Avec des couleurs appliquées sur la toile, sur le bois ou sur la pierre, l'homme compose à son tour des figures, des paysages, des scènes; en taillant la pierre ou le marbre, il façonne des corps, hommes ou animaux, il sculpte des groupes de personnages, des sujets d'histoire, des motifs de décoration; avec des matériaux, il élève des édifices qui sont comme des composés organiques. En cela, il imite ce qu'il voit ou il crée d'après les modèles qu'il a sous les yeux ou dans l'esprit; il donne la vie à des formes inanimées, il produit une seconde nature. Et en créant un nouvel ordre de beautés artificielles, à l'exemple de celles que lui offre la réalité, il fournit une nouvelle matière au plaisir, à l'admiration.

C'est comme un autre monde qui naît sous la main féconde de l'artiste. Et ce monde, pour être moins magnifique, moins sublime que l'ouvrage sorti des mains du divin Créateur, n'en est pas moins admirable aussi en lui-même.

L'architecte, le peintre, le sculpteur, le musicien sont aussi de merveilleux créateurs.

Le plus beau monument de la Rome ancienne, c'était le Panthéon d'Agrippa, vaste rotonde s'éle-

vant en dôme à une hauteur égale au diamètre extérieur de l'édifice, et percée au sommet d'une seule ouverture circulaire. Déjà, dans ce temple élevé à tous les dieux de l'Olympe romain, le génie de l'architecte avait réalisé un prodige de construction et produit le plus imposant effet de voûte sphérique suspendue en l'air. Mais, quinze siècles après, survient un architecte d'un plus grand génie encore. Michel-Ange, conduit par Jules II au Panthéon, contemple ce noble et vaste édifice, qui n'est qu'une immense coupole posée par terre, et, dans un élan d'enthousiasme, il s'écrie : « Je le suspendrai en l'air. » Et il superpose le Panthéon d'Agrippa au plus grandiose monument qui ait été édifié de main d'homme. Il en fait la basilique de Saint-Pierre de Rome.

Là, c'est un sculpteur devant un bloc de marbre ébauché en statue. La tête remplie des grandes images des dieux et des héros de l'*Iliade,* il médite, il contemple. Bientôt son œil étincelle, sa poitrine se gonfle, les traits de sa figure se contractent, son visage s'illumine de l'éclat du génie, le frisson de l'enthousiasme parcourt ses membres ; il jette un regard au ciel. Tout à coup, dans un transport passionné, il saisit le marteau, il frappe; il façonne cette tête d'une majesté solen-

nelle et grandiose qui va devenir la figure du maître des dieux : c'est Phidias créant son Jupiter Olympien.

Mozart, épuisé par le travail et la maladie, sent, jeune encore, sa fin approcher. Un inconnu lui a demandé mystérieusement de composer une messe de *Requiem*. L'artiste a le pressentiment que ce sera pour lui-même son chant de mort. Il se met à l'œuvre. Dans sa chambre qu'il a revêtue de tentures funéraires, à la lueur d'une faible lumière, symbole de sa vie qui s'éteint, devant une tête que le tombeau a hideusement dépouillée, il a de sublimes visions de la mort.

Le texte liturgique à la main, il voit se dérouler à ses yeux le terrible dénouement du drame humain ; David et la Sibylle se dressent devant lui, annonçant au monde ce jour de colère et d'épouvante. A la vue de l'univers qui s'ébranle et des sépulcres qui s'ouvrent, il trouve des accents déchirants pour traduire en musique cette terreur, cette désolation ; il fait retentir le bruit terrible de la trompette convoquant les générations humaines réveillées du tombeau aux assises suprêmes du juste Juge ; il exprime en traits fulgurants la stupeur de la mort et de la nature à l'aspect de la créature ressuscitée et le genre humain épouvanté

attendant son arrêt ; puis il fait entendre en suaves accents les pieuses supplications, les tendres appels de l'âme chrétienne à son Juge ; il termine cette scène lugubre par la prière et l'espérance. Et ainsi Mozart compose son *Dies iræ,* l'hymne la plus pathétique de la mort, la scène la plus émouvante du jugement dernier.

Tel est l'artiste, tel est cet ouvrier de génie qui rivalise avec la nature, qui crée à côté d'elle, qui produit, lui aussi, de vivantes réalités, et qui ajoute un monde à l'autre.

Le propre de l'art est de plaire. Il procure à l'esprit et au cœur la jouissance du beau. Il charme et il émeut, il instruit et il élève. Un joli paysage en peinture récrée doucement la vue et évoque d'aimables souvenirs de campagne ; une scène grandiose ou pathétique représentée sur la toile vous donne les hautes sensations de la réalité ; une statue aux formes pures vous fera jouir de la beauté humaine ; la vue d'un beau monument vous donnera l'impression de l'ordre, de l'harmonie ; une musique expressive vous inspirera de vifs sentiments, de nobles pensées, de doux rêves.

Ce sont là les satisfactions morales que l'art procure à l'homme.

Mais ces satisfactions n'existent que pour ceux qui sont capables d'en jouir et dans la mesure où ils savent se les donner.

D'instinct l'homme sent, d'une certaine manière, le beau. Il est peu d'êtres, si grossiers qu'ils soient, qui restent insensibles au charme d'une belle musique, au plaisir que cause une peinture vivante, à l'admiration qu'excite la vue du marbre ou de l'airain respirant sous des formes humaines. C'est même là un des traits de supériorité de l'art.

Sous plus d'un rapport, l'art l'emporte sur la littérature et la poésie, sur la science aussi. Il a un caractère plus général, produit des effets plus étendus.

Comparées aux œuvres d'art, les autres productions de l'esprit humain, celles du style et de la parole, n'ont de vie que dans la pensée de l'auteur et celle du petit nombre d'hommes capables de les comprendre. L'œuvre d'art existe par elle-même. Elle est vivante et intelligible pour tout le monde.

On essaierait en vain de faire admirer à l'immense majorité des hommes, étrangers aux langues grecque et latine, les poèmes d'Homère et de Virgile, les discours de Démosthène et de

Cicéron. Les plus beaux chefs-d'œuvre de la poésie et de la parole les trouveraient aussi insensibles que les animaux sans raison et les pierres du chemin.

L'art, au contraire, parle une langue universelle ; il s'adresse à tous les hommes. Et parce qu'il est plus général, plus compréhensible, il atteint souvent plus profondément l'âme humaine et excite de plus vives émotions. La musique, par exemple, est de tous les temps et de tous les pays. L'hymne grecque à Apollon, retrouvée dans les ruines de Delphes et traduite en notation moderne, a été aussitôt comprise qu'entendue à Paris. Les chants liturgiques de saint Grégoire, transportés par les missionnaires dans les îles les plus reculées de l'Océanie, y sont aussi goûtés par les sauvages que dans la Rome chrétienne du VIe siècle.

La frise du Parthénon, quoique arrachée au monument qu'elle décorait, nous donne encore la même impression de grâce solennelle et hiératique qu'elle causait aux Athéniens, et les générations à venir sentiront aussi bien que nous la pure et solennelle beauté de la *Dispute du Saint Sacrement* de Raphaël.

Les œuvres littéraires et philosophiques écrites

dans la langue spéciale d'un pays, d'une époque, ne sont comprises que des gens cultivés ; la science elle-même n'atteint qu'un petit nombre d'initiés. Mais l'art saisit les masses, embrasse tous les temps. S'il ne se trouve qu'une élite capable de l'apprécier à fond, il y a, pour en subir l'influence, toute l'humanité.

Le plus souvent il manque aux hommes, pour le comprendre et le goûter pleinement, une certaine compétence ; j'entends cette initiation acquise par l'étude ou l'expérience, sans laquelle les œuvres de peinture, d'architecture, de musique peuvent charmer plus ou moins les sens, mais ne sauraient parler à l'esprit.

La formation artistique fait défaut. Il est donc nécessaire de faire entrer l'art dans l'enseignement pour le faire entrer dans la vie.

C'est une erreur de l'éducation actuelle de donner presque tout à la littérature et à la science et rien, ou à peu près, à l'art.

L'étude des lettres et de l'histoire est, il est vrai, une préparation nécessaire à la culture artistique. L'art n'est pas un produit isolé; il se rattache à un milieu, à un ensemble. Il naît d'un concours de circonstances qui sont une partie de lui-même.

L'art s'éclaire de la connaissance de la littérature et des mœurs contemporaines, de la vie ambiante d'où il sort.

Sans rien accorder au matérialisme, on doit, avec Taine, poser cette règle que, « pour comprendre une œuvre d'art, un artiste, un groupe d'artistes, il faut se représenter avec exactitude l'état général de l'esprit et des mœurs auxquels ils appartenaient (1). »

Par exemple, le siècle des Léonard de Vinci, des Michel-Ange, des Raphaël, des Titien, ne ressemblait plus à l'époque de Giotto et de Ange de Fiesole. Pour comprendre ces pieux et naïfs peintres, si différents des brillants artistes de la Renaissance, et pour apprécier complètement leurs œuvres, il faudrait, comme Taine le voulait, recomposer le milieu mystique dans lequel ils se sont produits, et pour cela, lire les poètes et les écrivains dans lesquels on peut voir l'idée que les hommes de ce temps-là se faisaient alors de la félicité, du malheur, de l'amour, de la foi, du paradis, de l'enfer, de tous les grands intérêts de la vie humaine. Et l'on trouverait ces documents, comme l'indiquait le même critique, « dans

(1) *Philosophie de l'Art*, p. 13.

les poésies de Dante, de Guido Cavalcanti, des religieux franciscains, dans la *Légende dorée,* dans l'*Imitation de Jésus-Christ,* dans les *Fioretti* de saint François, dans les historiens comme Dino Compagni, dans cette vaste collection de chroniqueurs rassemblés par Muratori, et que peignent si naïvement les jalousies et les violences de leurs petites républiques. »

Et, ensuite, si l'on veut entrer tout à fait dans l'esprit des grands maîtres de l'école italienne du XVIe siècle, comprendre aussi ces superbes artistes dont le génie était fait d'un mélange de foi et de sensualité, il faudrait recomposer également le milieu, moitié chrétien, moitié païen, dans lequel ils ont vécu, faire la part des traditions religieuses et des nouvelles tendances libérales, mettre en regard des ouvrages de théologie et de piété qui constatent la persistance de l'esprit spiritualiste, les œuvres de littérature et d'érudition écloses sous le souffle de la Renaissance ; il faudrait, avec les témoignages historiques de la vie chrétienne qui régnait encore partout, prendre les mémoires contemporains, les chroniques locales des principales cités d'Italie, les dépêches des ambassadeurs, les descriptions de fêtes, de mascarades, d'entrées de villes, en un mot, les

divers documents propres à donner l'idée de cet autre côté de la société publique d'alors, toute pénétrée de l'esprit des lettres et des arts de l'antiquité, et qui montreraient l'effervescence de la vie extérieure, la sensualité des mœurs nouvelles environnantes et, en même temps, « le vif sentiment poétique, les goûts pittoresques, le grand sentiment littéraire, les instincts décoratifs, le besoin de splendeur extérieure, qui se rencontrait alors aussi bien dans le peuple et la foule ignorante que chez les grands et les lettrés. »

Ainsi, l'histoire de la peinture italienne se lie intimement aux différents états d'esprit, aux différentes situations morales et politiques, qui marquent son développement, ses variétés, ses vicissitudes. Pour en apprécier les œuvres, il importe de connaître l'époque, la contrée, les conditions dans lesquelles elles se sont produites. Et il en est de même de la peinture dans les autres pays et des autres espèces d'arts : la sculpture, l'architecture, la musique, à toutes les époques et dans tous les pays.

On ne peut pas séparer la critique artistique de la connaissance générale de l'histoire. On ne peut pas davantage isoler l'étude des littératures et des histoires d'une certaine connaissance des arts.

Là vraie méthode pédagogique serait de faire marcher de pair la culture littéraire et scientifique avec l'éducation artistique.

Les jeunes humanistes ne connaîtront qu'imparfaitement l'antiquité, ils n'auront compris qu'à moitié le Moyen-Age et les temps modernes, si l'on ne met sous leurs yeux, en même temps que les œuvres de l'esprit et les faits de l'histoire, les monuments d'art de ces époques.

Et de même les artistes ne pourront pas aborder la peinture historique, s'ils ne connaissent les productions littéraires, les événements, les détails de la vie dans le passé.

S'ils sortent des sujets contemporains, ils doivent avoir la notion des choses et du temps qu'ils veulent peindre, et non pas seulement une teinture superficielle, une vague idée prise dans les romans et les poètes, mais une connaissance sérieuse puisée aux sources de l'histoire et de l'art de l'époque.

Il y a réciprocité entre l'art et l'histoire. L'art est un complément de l'histoire et l'histoire est un élément de l'art.

De quel profit ne serait pas dans les classes un commentaire de l'histoire et de la littérature par l'art! L'explication des auteurs, l'étude des faits

auraient leur suite naturelle dans les visites aux musées et aux monuments, dans les reproductions des œuvres d'art mises sous les yeux des élèves et interprétées par le maître.

A un point de vue plus élevé encore, l'art doit entrer dans toute éducation libérale.

L'humanisme n'éloigne déjà que trop de la nature et de l'art. L'éducation classique n'a pour effet que de former le goût intellectuel et littéraire. Ainsi les deux grandes sources du beau sensible, la nature et l'art, demeurent à peu près fermées aux jeunes esprits.

Et cependant, l'homme n'est complet, au point de vue du développement de ses facultés, qu'à la condition d'avoir le goût et le sentiment du beau esthétique. C'est à la fois pour lui une jouissance et une force. Le beau en soi est délectable et moralisateur.

Un esprit, un cœur ouvert aux impressions du beau est par là même disposé au bien. Suivant le mot de Schiller, « l'aspiration vive et pure vers le beau amène toujours à sa suite la pureté morale. » Et Ingres disait avec raison : « Il y a plus d'analogie qu'on ne pense entre le bon goût et les bonnes mœurs. »

Il devrait donc y avoir des habitudes du beau comme des habitudes du bien, des vertus esthétiques à côté des vertus morales. L'âme s'épanouit au contact des belles choses de la nature et de l'art. Le sentiment du beau est connexe à la bonté. L'habitude de sentir le beau rend naturellement bon.

Mais ce sentiment a besoin d'être développé et dirigé. Il y a une formation esthétique nécessaire pour devenir capable de goûter le beau sensible dans ses diverses manifestations.

Si belle qu'elle soit, la nature ne se révèle pas d'elle-même à tout le monde. Elle demande à être observée attentivement et goûtée avec connaissance. Ses beautés sont de celles qui ne se découvrent pas également à tous. Pour quelques-unes qui frappent davantage par leur caractère de grandeur et de magnificence, combien échappent aux yeux et aux oreilles du plus grand nombre ! Les plus intimes, les plus délicates se perdent faute d'être remarquées ou comprises. Et ce sont aussi les plus agréables et les plus délicieuses.

Quel charme n'y a-t-il pas à écouter, dès l'aube, le chant matinal de l'oiseau, à recevoir le sourire de la fleur au premier rayon du soleil, à

contempler le papillon, l'insecte aux brillantes couleurs, la goutte d'eau où se reflète tout l'éclat du ciel, à observer les jeux de la lumière sur la feuille !

Toutes ces beautés dont la nature est si prodigue sont comme si elles n'existaient pas devant l'indifférence du commun des hommes. Et cependant, la nature nous invite de toutes les manières à nous délecter d'elle. Tout est fait chez elle pour plaire et réjouir ; tout y est beau, tout y est bon.

Et l'art, dans ses manifestations si variées, si attrayantes, combien ne trouve-t-il pas d'esprits et de cœurs insensibles ou inaptes à le goûter ! C'est en vain que le génie de l'homme multiplie des œuvres vraiment admirables, qui devraient être pour tous une cause de plaisir et de nobles émotions, si l'esprit du spectateur ou de l'auditeur ne sait pas en saisir les charmes et les enseignements.

Ce sont autant de jouissances et de forces perdues dans la vie.

Il importe donc d'éveiller dans l'homme, dès l'instant où apparaît sa raison, le sentiment de la nature et de l'art.

Cette initiation doit se faire par l'éducation

des sens et par la formation du goût. Il faut apprendre à voir et à entendre.

Dans l'éducation de la jeunesse athénienne l'enseignement des arts plastiques tenait une grande place. On exerçait à la fois l'œil et la main des adolescents pour leur former le goût. Un des exercices de cette éducation vraiment libérale consistait à leur faire dessiner de mémoire de belles statues, de belles figures de tableaux pour les habituer à voir et pour développer chez eux le sens esthétique.

Platon donne la raison de cette culture artistique, qui a les mêmes avantages pour les jeunes gens de tous les pays et de tous les temps.

« En voyant chaque jour, dit le philosophe grec, des chefs-d'œuvre de peinture, de sculpture et d'architecture, les esprits les moins disposés aux grâces, élevés parmi ces ouvrages comme dans un air pur et sain, prendront le goût du beau, du décent et du délicat ; ils s'accoutumeront à saisir avec justesse ce qu'il y a de parfait ou de défectueux dans les ouvrages de l'art et dans ceux de la nature, et cette heureuse rectitude de leur jugement deviendra une habitude de leur âme. »

Les grandes compositions historiques et reli-

gieuses qui décoraient les portiques du Pœcile à Athènes; les superbes monuments de l'Acropole, les statues des dieux et des héros qui ornaient les temples et les places publiques étaient comme une exposition permanente, dont le spectacle journalier développait le sentiment du beau.

Les représentations dramatiques, les fêtes religieuses, où la musique avait sa place à côté de la poésie, contribuaient aussi à inculquer dans les jeunes âmes le goût du rythme et de l'harmonie.

Pour les Grecs, en effet, la musique était l'expression souveraine de l'ordre en toutes choses. « Ils ne la considéraient pas seulement comme un art d'agrément, ils en faisaient la base nécessaire de la civilisation et des mœurs, une cause d'ordre et de paix pour l'âme, de santé et de beauté pour le corps (1). »

C'est à ce titre qu'ils en avaient fait une partie de l'éducation. « Les maîtres de luth, disait Platon, ont soin que les enfants soient sages et ne connaissent aucun mal. De plus, lorsque ceux-ci ont appris à toucher le luth, ils leur enseignent les compositions des bons poètes lyriques, en les

(1) Dom Mocquereau, *Le Chant grégorien.*

leur faisant exécuter sur l'instrument; ainsi, ils obligent en quelque sorte la mesure et l'harmonie à s'identifier avec l'âme des jeunes gens, afin que, devenant plus doux, plus mesurés, mieux d'accord avec eux-mêmes, ils soient plus capables de bien parler et de bien agir. »

L'enseignement du Gymnase et de l'Académie complétait cette haute éducation artistique.

Il nous manque, à nous, après avoir été demander aux Grecs notre système d'enseignement, de leur avoir pris leur goût du beau, leur préoccupation de l'art.

Il ne serait pas moins nécessaire, chez nous, de faire entrer l'esthétique dans l'éducation. L'étude du dessin et de l'archéologie, ainsi que la pratique du chant, devrait faire partie du programme des humanités. Par là, les jeunes gens mis à même de développer leurs sens, conjointement avec leurs facultés intellectuelles, s'habitueraient à regarder, à comparer, à discerner les impressions qui arrivent par les yeux et les oreilles, à apprécier exactement les rapports des parties entre elles, à prendre la juste mesure des choses, à mettre de l'ordre dans leurs jugements.

On formerait ainsi des artistes d'éducation à

côté des artistes de profession. Car il ne suffit pas d'avoir des yeux pour voir comme il faut voir, et des oreilles pour entendre comme il faut entendre. L'œil, l'oreille ont besoin, autant que les membres du corps et que les facultés de l'âme, d'exercice pour se développer, pour acquérir leur perfection, pour devenir de bons instruments de l'intelligence.

S'il faut des raisons pour justifier la place que l'enseignement du dessin doit avoir dans l'éducation, en voici : C'est d'abord « qu'il est peu de professions où il ne soit très utile de savoir dessiner, qu'il n'en est surtout presque aucune où il ne soit utile de bien voir, c'est-à-dire de bien juger de ce qui est droit ou de travers, régulier ou irrégulier, plus encore de ce qui est bien ou mal séant, laid ou beau, gracieux ou disgracieux ; que d'ailleurs ce n'est pas seulement dans l'exercice de certaines professions qu'il est très utile de bien voir, mais que rien ne sert plus et plus souvent dans la vie tout entière, que rien ne tient de plus près que le bien voir au bien penser en général et au bien faire, et qu'enfin rien n'enseigne mieux à bien voir que de considérer attentivement, pour se rendre capable de les reproduire, les formes visibles, ce qui

est justement en quoi consiste l'étude du dessin (1). » Or, « l'effet de l'étude du dessin et de la peinture, dit Léonard de Vinci, est le bon jugement de l'œil. »

Ce bon jugement de l'œil est une qualité indispensable, non seulement pour apprécier les œuvres d'art en connaisseur, mais pour se former aussi le bon jugement de la pensée et du goût. L'esprit est solidaire des sens. Une des premières conditions de sa rectitude est que les sens aussi soient droits, étant les instruments de la pensée.

C'est pour cette raison aussi que l'enseignement de la musique, principalement du chant, devrait entrer dans le programme de toutes les écoles. Il importe d'avoir l'oreille juste comme l'œil juste. Rien ne prédispose davantage à la justesse de l'intelligence ; rien n'est plus capable de donner ou de perfectionner le sentiment du rythme et de l'harmonie, si nécessaire à la littérature et à la poésie ; rien n'est mieux fait pour servir au sain développement de l'imagination.

Ingres disait avec grande vérité à ses élèves : « Si je pouvais vous rendre tous musiciens, vous y gagneriez comme peintres. Tout est harmonie

(1) Ravaisson, *De l'enseignement du Dessin,* conférence au Congrès des Architectes, 21 juin 1879.

dans la nature : un peu trop, un peu moins dérange la gamme et fait une note fausse. Il faut arriver à chanter juste avec le crayon ou le pinceau aussi bien qu'avec la voix; la justesse des formes est comme la justesse des sons. »

Si l'on pouvait faire aussi des jeunes gens du collège des musiciens et des peintres, au moins dans une certaine mesure, ils y gagneraient comme humanistes. Chez eux cette éducation des sens compléterait heureusement la formation de l'esprit.

A qui n'a pas l'œil artiste et l'oreille musicale, fût-il le mieux doué des dons de la nature et du talent, il manquera toujours quelque chose, soit comme écrivain, soit comme poëte, soit comme orateur. Celui-là, en effet, n'aura jamais ni la parfaite conscience de la ligne et du trait, ni le plein sentiment du nombre, ni l'entière sûreté du goût.

Ce n'est pas tout que cet enseignement technique du dessin et de la musique pour les jeunes gens.

En outre, des notions générales d'esthétique et d'histoire de l'art initieraient leur intelligence au beau et leur donneraient une règle de jugement pour discerner les qualités et les défauts

d'une œuvre artistique. L'expérience compléterait cette première instruction. Devenus hommes ils seraient mieux en état de jouir et de profiter des belles choses créées par l'art humain et qui sont comme le complément de l'œuvre de Dieu. Devant une statue, un tableau, un monument, une musique, on n'en goûte tout le plaisir et on n'en retire tout le profit que si l'on est capable de les apprécier : pour bien sentir le beau, il faut pouvoir le juger.

Le goût critique n'est pas seulement cet instinct qui fait éprouver du plaisir à la vue d'une belle chose faite de main d'homme, mais c'est un sentiment délicat et affiné de la beauté esthétique, une compétence acquise qui permet de scruter à fond les œuvres d'art, en distinguant les caractères propres au temps, au pays, au genre, à la manière individuelle de l'artiste, toutes choses qui constituent le style de l'œuvre.

Cette connaissance des époques et des maîtres permet de mieux apprécier la valeur des divers monuments de l'art. C'est là une source de jouissance d'autant plus étendue et plus variée que le discernement est plus complet.

Mais pour apprécier les œuvres d'art dans le passé et dans le présent, il est nécessaire de s'en

référer aux lois générales et immuables du beau, telles que la raison et le goût les formulent et telles aussi que la critique les déduit de l'étude des chefs-d'œuvre de tous les temps. Ces lois doivent être la règle du jugement des appréciateurs de l'art, comme elles ont été, sciemment ou non, celles de l'artiste dans l'exécution de son œuvre.

S'il est utile de pouvoir discerner les différentes espèces d'œuvres d'art, de les classer par époques, par catégories, de reconnaître leur style, leur auteur, il est plus important encore d'en apprécier la valeur à l'aide des principes d'une bonne esthétique.

Les théories du beau sont surtout une règle de jugement. En fait, elles ont peu influé sur l'art.

Les artistes sont des créateurs spontanés; ils créent selon leur tempérament, selon leurs idées et dans les conditions du milieu où ils se trouvent. C'est surtout leur personnalité qu'ils mettent dans leurs œuvres; s'ils font bien, c'est moins en observant des règles positives qu'en donnant libre cours à un talent heureusement formé par la nature et par l'étude.

Il ne sert de rien, en pratique, de rechercher ce que doivent être les œuvres d'art, comme s'il

y avait des conditions absolues qui s'imposassent à l'artiste. Il faut les prendre telles qu'elles sont et se rendre capable de les juger pour y trouver ce qu'elles contiennent de beau.

Une règle pratique est celle-ci : accepter tout dans les produits de l'art, à l'exclusion de l'immoral et du laid, et apprendre à y discerner le beau qui s'y trouve pour en retirer le profit et le plaisir esthétique. C'est la bonne et pratique méthode de critique.

Elle permet d'embrasser toutes les époques, tous les genres, tous les styles, d'aller à toutes les sources de l'art, d'en accepter toutes les manifestations, et par là d'en recueillir toutes les jouissances intellectuelles et morales. Dans toute œuvre d'art il y a du beau. Dans toute, il y a les éléments de cette beauté supérieure que l'on peut toujours concevoir à l'aide des données qui en sont fournies par le travail de l'artiste.

Vous ne trouverez pas un peintre, pas un sculpteur, pas un architecte, pas un musicien idéalement parfait, pas une œuvre idéalement belle. On peut toujours concevoir quelque chose de plus beau que ce qui est, et plus l'œuvre réalisée est belle, plus elle permet d'entrevoir un idéal supérieur encore.

Chacun peut être pour soi-même cet artiste transcendant qui lui fera trouver son idéal de peinture, de sculpture, d'architecture, de musique dans les œuvres des peintres, des sculpteurs, des architectes, des musiciens.

Sans être artiste, on peut se composer de tout ce qu'on voit, de tout ce qu'on entend chez les artistes de profession, le plus beau tableau, la plus belle statue, le plus beau monument, la plus belle musique. Et c'est là, en quelque sorte, un art intime, qui s'ajoute à l'art extérieur et sensible et qui le surpasse de toute la hauteur de l'idéal personnel. C'est un complément immatériel de tout ce que le génie et la main de l'homme ont pu produire de plus excellent, de plus parfait. C'est le prolongement de l'art dans la conscience, jusqu'à l'infini.

La faculté esthétique a été donnée par Dieu à l'homme, comme un don excellent de lui-même, et en participation avec son souverain pouvoir créateur. C'est une précieuse jouissance de la vie, une force en même temps qu'une joie. De même que l'art a sa place dans l'histoire, et une si grande que l'on pourrait faire avec lui l'histoire entière de l'humanité, de même il doit entrer dans toute vie intelligente pour la féconder et

l'embellir. L'art élève l'homme et le rapproche de Dieu. Par le beau, qui est son objet, il ennoblit ses instincts, rehausse ses facultés, épure son âme et tourne tout son être vers les régions supérieures où réside la souveraine beauté, la suprême perfection.

Aimer le beau, c'est une des manières de se mettre en communication avec l'Etre infini et universel de qui émane toute beauté.

Ainsi l'art, dans son objet le plus élevé, sert à conduire l'homme terrestre à sa fin, à le faire vivre dès ici-bas en communion avec Dieu. C'est là sa principale mission; c'est là aussi sa vraie grandeur.

Source de jouissance et de noble plaisir, l'art est en même temps un élément supérieur de vie.



CHAPITRE II

La classification des beaux-arts.

Chacun des moyens par lesquels l'homme peut exprimer le beau sensible a donné naissance à un art différent.

Le beau est un en soi, mais ses manifestations sont multiples. Elles correspondent aux deux sens principaux de l'homme, la vue et l'ouïe, aux diverses manières de parler à l'un et à l'autre.

Le beau artistique peut apparaître au regard sous la forme d'une représentation figurée, dessin, peinture; ou d'un objet matériel, tel qu'une statue, un vase, un meuble; ou sous l'aspect d'une construction faite de matériaux assemblés, comme sont les monuments de l'architecture; ou enfin, à l'état de sons combinés, qui viennent frapper les oreiles, soit en leur faisant

entendre un chant simple, soit en les remplissant d'accords symphoniques.

Ce sont là, en effet, autant de moyens de rendre sensible la beauté des choses perceptibles par les sens.

Il y a donc quatre arts principaux : la peinture, la sculpture, l'architecture et la musique ; ils répondent à chacun des objets auxquels s'appliquent les divers moyens d'expression du beau.

Ce sont là les arts plastiques ou sensibles, par opposition aux arts intellectuels qui comprennent l'éloquence et la poésie.

Ceux-ci ne sont pas, à proprement parler, l'art, parce qu'ils sont la pensée beaucoup plus que la forme et le sentiment.

L'art est un produit combiné de l'esprit et de la matière ; il réunit l'idéal intelligible à l'œuvre sensible. Ce n'est ni une pure idée ni une simple réalité matérielle, mais une extériorisation de l'idéal, une image sensible de la beauté.

Ce qui constitue essentiellement les beaux-arts, c'est la beauté de la forme rendue par des moyens matériels, c'est l'idéal imprimé sur la matière.

On doit donc mettre à part, comme rentrant plus particulièrement dans le genre littéraire, la

poésie et l'éloquence, quoique, à certains points de vue, elles puissent être aussi considérées comme des arts.

La poésie surtout, par son affinité avec les beaux-arts, semblerait devoir prendre place au milieu d'eux. Par la mesure et le rythme, aussi bien que par la rime et l'assonnance, elle se rattache, en effet, à la musique. Chez elle aussi, l'expression dépend de la mensuration des syllabes et de la coupe variée du mètre. Elle use également de la modulation et de la cadence. Et le genre de déclamation mélodique et accentuée dont elle se sert la fait ressembler à un chant.

En outre, par le style imagé qui lui est propre, elle est capable de rendre certains effets de la peinture et de la sculpture. « Elle reproduit les formes corporelles, animées et inanimées ; elle les rend présentes, elle pétrit la matière inerte ; elle cisèle des reliefs, elle grave, dessine, colore ; elle déploie devant l'œil interne toutes les richesses de la création (1). »

Des vers comme ceux de Lamartine :

L'astre brillant du jour, se couchant dans sa gloire,
Descend avec lenteur de son char de victoire,

(1) Lamennais, *De l'art et du beau,* ch. VIII.

peignent aussi bien le coucher du soleil que le plus éclatant tableau de Claude Lorrain.

Le vers pictural de Virgile :

Ingentesque cadunt altis de montibus umbræ,

ou cet autre, non moins pittoresque :

Nox erat et cœlo fulgebat luna sereno
Inter minora sidera,

valent les plus vifs effets de clair-obscur des toiles de Rembrandt.

La poésie se sert de la parole comme la musique des sons, comme la peinture des lignes et des couleurs, comme la sculpture du marbre et du métal. Elle « la façonne à son usage et l'idéalise pour lui faire exprimer la beauté idéale. Elle lui donne le charme et la puissance de la mesure; elle en fait quelque chose d'intermédiaire entre la voix ordinaire et la musique, quelque chose à la fois de matériel et d'immatériel ; de fini, de clair et de précis, comme les contours et les formes les plus arrêtées, de vivant et d'animé comme la couleur, de pathétique et d'infini comme le son. Le mot en lui-même, surtout le mot choisi et transfiguré par la poésie, est le symbole le plus énergique et le plus universel. Armée de ce talisman qu'elle a fait pour elle, la

poésie réfléchit toutes les images du monde. Sensible comme la sculpture et la peinture, elle réfléchit le sentiment comme la peinture et la musique, avec toutes ses variétés, que la musique n'atteint pas, et dans leur succession rapide que ne peut suivre la peinture, aussi arrêtée et immobile que la sculpture ; et elle n'exprime pas seulement tout cela, elle exprime ce qui est inaccessible à tout autre art, je veux dire la pensée, entièrement séparée des sens et même du sentiment, la pensée qui n'a pas de forme, la pensée qui n'a pas de couleur, la pensée qui ne laisse échapper aucun son, la pensée dans son vol le plus sublime, dans son attraction la plus raffinée (1). »

Mais c'est précisément parce que la poésie est par essence l'expression de la pensée immatérielle que, malgré ses points de contact avec les beaux-arts, elle ne peut pas être rangée parmi eux.

Il en est de même de l'éloquence. Si l'orateur, par sa diction, par les intonations de sa voix, par son regard, par son geste, peut donner les mêmes impressions sensibles du beau qu'une statue ou qu'une peinture, il ne cherche pas principalement,

(1) Cousin, *Le vrai, le beau, le bien,* 9e leçon.

comme l'artiste, la beauté de la forme. Son but vise à instruire et à convaincre par l'idée, par l'argument. Il ne se sert de la parole que pour établir des vérités qui ont besoin d'être connues, pour exposer des questions qu'il est d'un intérêt quelconque de présenter, pour soutenir des causes qui demandent à être défendues. Il est l'homme de la pensée et non de la phrase.

Malgré l'élément esthétique qui entre dans la poésie et dans l'éloquence, ce serait donc trop étendre le domaine de l'art proprement dit et en altérer le caractère particulier que d'y faire rentrer l'art des vers et de la parole.

Les quatre grands arts comprennent tout l'ensemble des ressources dont l'esprit et la main de l'homme disposent pour créer des œuvres qui expriment une forme du beau perceptible à ses sens.

Avec un crayon, on peut reproduire, par le dessin, à l'aide du trait, des contours et de la perspective, tout ce qui se voit. En se servant de couleurs et de pinceaux, on donne aux figures l'illusion du coloris et le relief de la lumière.

Mais le dessin et la peinture ne s'appliquent

qu'à des surfaces planes, papier, toile, étoffes, murs, panneaux de bois, parois de vase, verre.

Plus bornée dans ses ressources que la peinture, la sculpture a sur elle l'avantage de se servir de formes matérielles et palpables pour représenter les êtres et les choses. « Ce que la peinture fait voir, la sculpture le fait toucher. » Si celle-ci n'a pas le secours de la couleur pour faire ressortir les formes, elle a le moyen de mettre le personnage ou l'objet devant les yeux, et en quelque sorte sous la main, par le relief.

La sculpture a surtout pour objet de faire ressortir la beauté plastique.

Son rôle, toutefois, ne se borne pas à représenter des formes vivantes et tangibles, elle peut et elle doit aussi exprimer des sentiments, des passions, des situations et même des actions.

Douée de moyens d'expression moins précis et moins variés que les deux autres arts du dessin, l'architecture agit sur les trois dimensions de la matière, longueur, largeur et profondeur; elle la façonne souverainement en lui faisant prendre toutes les formes auxquelles peuvent se prêter la ligne droite et la ligne courbe, et que permettent les lois de l'équilibre et de la pesan-

teur. Avec des matériaux bruts, et par leur seul arrangement en rapport avec l'objet qu'elle se propose, elle traduit des idées, elle donne des impressions de grandeur, de majesté, de solidité, de durée qui ne sauraient avoir, avec aucun autre art, une signification aussi saisissante.

La musique est, par excellence, le langage des sentiments. Au moyen des sons et du rythme, elle en exprime toutes les nuances, les plus vives comme les plus délicates; elle les excite aussi avec une souveraine puissance, jusqu'à l'exaltation, jusqu'aux larmes.

La musique possède aussi cette force merveilleuse, qui n'appartient qu'à elle, l'expression progressive et simultanée de sentiments opposés (1). Elle seule, en effet, peut traduire dans une gradation saisissante et dans le même moment à la fois les passions les plus contraires, les émotions les plus différentes, l'amour et la haine, la colère et la douceur, au moyen de ces puissants ensembles qui sont un des plus merveilleux produits du génie musical, et un des caractères les plus originaux de la musique moderne.

Elle est vraiment la voix de l'âme. Mais, autant elle excelle à traduire les divers mouvements des

(1) A. Coquard, *De la musique en France*, p. VII.

passions et toutes les émotions du cœur, autant elle est impropre à rendre la pensée. C'est l'organe du sentiment, ce n'est pas celui de la raison.

Quoique différents l'un de l'autre, les quatre grands arts présentent certaines analogies qui permettent de les classer par groupes.

Au point de vue des sens, une première division s'établit naturellement entre les arts qui s'adressent à la vue et ceux qui s'adressent à l'ouïe. Dans la première catégorie, se placent la peinture, la sculpture et l'architecture ; à la seconde appartiennent la musique et la déclamation poétique ou oratoire.

Comme moyen d'expression, le caractère commun de la peinture, de la sculpture et de l'architecture est, en effet, de se servir des couleurs et des formes, par opposition aux arts qui se servent des sons.

Mais ce n'est là qu'une division subjective, qui tient moins aux caractères intrinsèques des arts qu'aux conditions dans lesquelles ils tombent sous les sens.

Y en a-t-il une autre plus réelle, plus conforme aux qualités essentielles de chacun des arts ?

Au premier abord, en considérant le caractère

des œuvres d'art proprement dit, différentes des autres produits de l'esprit humain, on serait porté à diviser les arts en deux classes : les arts d'imitation et les arts de création.

Si l'on examine, en effet, les traits communs et les traits distinctifs des quatre grands arts, on voit tout de suite que la peinture et la sculpture se proposent d'imiter la nature, tandis que l'architecture et la musique créent sans modèle.

Les personnages, les animaux, les objets inanimés, les paysages, les scènes, tout ce qui fait l'objet des arts plastiques, tout cela est formé par le monde extérieur. Le peintre et le sculpteur n'ont qu'à copier ce qu'ils voient pour figurer un paysage, un intérieur de maison, un sujet quelconque imité du réel, ou pour façonner un visage, un corps humain, des animaux dont le type est donné par des êtres vivants. L'un et l'autre n'ont qu'à regarder la nature pour y trouver leurs sujets.

Il n'en est pas de même de l'architecte et du musicien. La nature ne leur fournit point de modèles précis, qu'ils n'aient qu'à imiter pour réaliser ce qu'ils veulent faire. Ils ont à créer de leur propre fond leur œuvre ; ils doivent la concevoir d'eux-mêmes avant de l'exécuter.

Il semble donc que l'on pourrait diviser les beaux-arts, au point de vue de leur caractère constitutif, en arts imitateurs de la nature et en arts créateurs.

Mais on s'aperçoit bien vite de l'inexactitude de cette division. A la réflexion, il est facile de se rendre compte que tous les arts sont de même nature, qu'ils ont un caractère commun, que les uns et les autres procèdent à la fois de l'imitation et de la création ; qu'ils sont tout ensemble imitatifs et expressifs.

Il y a, il est vrai, dans la peinture et dans la sculpture une part plus grande d'imitation, et une part plus grande de création dans l'architecture et la musique. Mais, d'un côté, on verra, en étudiant de plus près les conditions de l'œuvre d'art, qu'il n'y a point, en peinture et en sculpture, d'imitation sans création ; de l'autre, qu'il n'existe pas, même pour l'architecture et la musique, de création sans quelque imitation de la nature.

Tel est même le caractère arbitraire de toute distinction au point de vue expressif ou imitatif des arts, que certains esthéticiens ont renversé les termes du rapport en qualifiant les deux arts figuratifs, peinture et sculpture, d'arts purement

symboliques, séméiotiques ou symptomatiques, par opposition aux deux arts qu'ils reconnaissent seuls comme vraiment imitatifs ou expressifs : la musique et la poésie.

Mais il n'est pas exact de dire que les deux arts de la vue, peinture et sculpture, sont moins des arts imitateurs que la musique et la poésie, par la raison que ceux-ci représentent ou expriment directement la vie morale, les passions, les actions, tandis que les autres n'en offrent aux yeux que la forme ou le symbole. C'est pure équivoque de termes.

Tous les arts ont leur fondement dans la nature ; par conséquent, il y a dans chacun d'eux une part d'imitation. Tout ce que l'on peut reconnaître, c'est que les uns ont un caractère créateur plus marqué que les autres.

C'est aussi une classification factice que celle qui s'attache au genre et au règne que représente chacun des arts, pour les grouper en arts représentant la matière organique, ou arts supérieurs : sculpture et peinture, et arts représentant la matière inorganique, ou arts inférieurs : architecture et musique.

On ne voit pas pourquoi la peinture l'empor-

terait sur l'architecture, uniquement parce qu'elle peut figurer des hommes, des animaux, des plantes, tandis que l'architecture n'élève que des constructions en matériaux bruts. Qu'importe, si celle-ci arrive à inspirer par ses œuvres des sentiments aussi généraux, aussi élevés! si elle fait également bien sentir la nature et l'infini!

Pour la musique, il est injuste de lui reprocher, à ce point de vue, de ne travailler que sur la matière inanimée et de n'exprimer que des rapports purement mathématiques. Elle n'est point là tout entière.

Les sons dont la musique se sert tiennent, aussi bien que les cris, à la nature humaine; comme ceux-ci, ils expriment les divers sentiments de l'âme, joie, tristesse, crainte, souffrance; ils participent de leur nature, et, pour être plus savamment arrangés, ils n'en appartiennent pas moins à l'homme.

« Outre ses qualités mathématiques, le son, dit Taine, est analogue au cri, et, à ce titre, il exprime directement, avec une justesse, une délicatesse et une puissance sans rivales, la souffrance, la joie, la colère, l'indignation, toutes les agitations et les émotions de l'être vivant et sentant, jusque dans les plus im-

perceptibles nuances et dans les secrets les plus inconnus (1). »

Suivant une juste observation, le son est à la fois le plus faible et le plus puissant des moyens d'expression, tantôt doux et mystérieux comme les brises d'été ou le murmure de l'onde, tantôt formidable comme les éclats de la foudre et les mille voix de la tempête (2).

Il y a donc de la vie, de la matière animée, de l'être humain dans la musique. Par conséquent, ses éléments ne sont pas différents de ceux de la peinture qui opère dans le champ de la matière organique.

Il ne serait pas moins arbitraire de vouloir classer les arts d'après leur mérite respectif. Lorsqu'on y fait entrer la poésie, on lui accorde naturellement le premier rang, et alors on la prend pour mesure de la beauté de toutes les productions artistiques. Selon que les arts se rapprochent plus ou moins de la poésie, on leur donne le premier, le second ou le troisième rang. On met au premier la musique, qui a été appelée, non sans raison, la sœur de la poésie ; et, au

(1) *Philosophie de l'art*, 1re partie, ch. I.
(2) A. Coquard, *o. c.*, p. VII.

dernier, l'architecture, qui n'a que de lointains rapports avec elle.

Mais tout ici est appréciation personnelle. Outre qu'on ne peut pas rapporter tous les arts à la poésie, comme à une commune mesure, puisqu'elle n'est l'élément constitutif d'aucun d'eux, le degré de poésie que l'on trouve dans chaque art dépend uniquement de l'idée qu'on s'en fait. Chacun peut avoir son idéal poétique. Si à la vue d'un tableau d'une beauté enchanteresse ou d'une vérité saisissante, devant les *Bergers d'Arcadie* de Poussin, ou les *Couchers de soleil* de Claude Lorrain, ou le *Départ pour le labour* de Troyon, ou les *Glaneuses* de Millet, un amateur s'écrie : « Quelle poésie ! » un archéologue, devant le Parthénon ou la cathédrale de Chartres, dira également avec autant de conviction et d'enthousiasme : « Quelle poésie ! »

Qui jugera s'il y a plus de poésie d'un côté que de l'autre ? Et qui décidera s'il faut mettre, pour cette raison, la peinture au-dessus de l'architecture, ou l'architecture au-dessus de la peinture ?

La loi de la hiérarchie des arts ne doit pas être prise dans le sentiment individuel.

Peut-on, avec plus de raison, classer les beaux-arts d'après le plus ou moins de ressources dont ils disposent pour arriver à leur fin, qui est l'expression de la beauté ?

Dans ce système, si l'on considère les arts selon l'ordre suivant : poésie, musique, peinture, sculpture, architecture, on dira qu'ils emploient des moyens plus matériels à mesure qu'on va de la poésie à l'architecture ; en outre, on pourra faire remarquer qu'à mesure qu'ils emploient des moyens plus matériels, ils ont aussi moins de ressources d'expression.

« En effet, dit-on, la littérature se sert du mot, et le mot qui est le moyen le plus immatériel que les arts puissent employer, puisqu'il n'est qu'un son de la voix humaine avec articulation, mais sans modulations, ou seulement quelques caractères tracés sur le papier, est aussi le voile le plus transparent, l'instrument le plus docile, le plus précis, le plus complet pour exprimer la pensée.

« Le langage peut nous traduire tous les sentiments avec leurs nuances, tous les faits avec leur succession, il peut nous décrire toute la nature.

« La musique a toujours recours aux sons. Elle emploie les organes de l'homme avec plus

d'effort que la littérature, elle requiert les différentes modulations de la voix, ou même le secours d'instruments qui complètent les effets qu'elle veut produire. Sans doute elle nous fait éprouver les émotions les plus variées et les plus vives, mais elle est inférieure à la littérature, parce qu'elle n'exprime pas les idées et les faits.

« Le peintre plus que le musicien a recours à la matière. Il doit préparer une surface qui deviendra le champ de son travail ; il broie les couleurs et les emploie avec un exercice plus fatigant du corps ; aussi il ne peut nous dire tout ce que nous dirait le littérateur ; il ne nous émeut pas aussi vivement que le musicien.

« Le sculpteur extrait d'abord de la terre la matière de ses œuvres ; il façonne le marbre ou le bronze, le bois ou la pierre avec un labeur plus pénible encore que le peintre ; aussi, avec ces procédés, il a plus de difficultés que le littérateur, le musicien ou le peintre pour traduire sa conception.....

« L'architecte est obligé d'extraire en plus grande quantité encore les blocs de pierre, de les dégrossir ; il a recours à des engins puissants pour les entasser les uns sur les autres ; son labeur matériel est plus considérable que celui

des autres artistes, et aussi il est plus limité que les autres dans ses ressources d'expression.

« A mesure que l'art emploie des moyens plus matériels et que la pensée de l'artiste sort de son âme avec plus de spontanéité et de liberté, à mesure qu'il s'établit entre lui et nous, entre notre âme et la sienne un intermédiaire plus épais, il a donc plus de difficulté à nous émouvoir, à nous communiquer ses sentiments, et ses ressources d'expression diminuent (1). »

D'après cette théorie, la première place appartiendrait à la poésie, la seconde à la musique, la troisième à la peinture, la quatrième à la sculpture, la cinquième à l'architecture.

Mais toutes ces classifications sont plus artificielles que vraies, et il faut renoncer à en établir une qui ait un fondement certain.

Il n'y a pas de hiérarchie des arts. A des points de vue différents, chaque art est le premier. Chaque art a ses ressources propres, ses moyens particuliers d'expression, avec lesquels il peut réaliser, dans son genre, la plus grande beauté et provoquer la plus vive admiration.

La peinture ne remue pas aussi facilement et

(1) L'abbé Gaborit, *Le beau dans les arts,* pp. 52-54.

aussi profondément l'âme que la musique : on ne verra jamais des foules, des armées entraînées à la vue d'un tableau, comme au chant de la *Marseillaise;* on ne se représente pas une procession marchant, en silence, derrière la plus belle statue avec la même vie, la même pieuse ardeur qu'en chantant le *Lauda Sion* ou le *Magnificat.* Mais la contemplation d'un beau sujet de peinture pourra exciter sur des esprits plus positifs, sur des âmes plus réfléchies une impression aussi forte, aussi pénétrante que n'importe quelle musique.

Moins puissante, moins expressive en général que la musique, la peinture est plus universelle dans son objet, plus précise et plus définie dans ses formes, plus compréhensible dans ses œuvres. Elle ne rend pas avec la même intensité le sentiment du grand, de l'infini ; elle n'émeut pas aussi complètement; elle ne fait pas ressentir à l'âme ces secousses profondes qui l'ébranlent tout entière; mais elle s'exprime plus clairement, elle dit mieux ce qu'elle veut dire; elle est moins pathétique, mais plus intelligible.

Comparée maintenant à la sculpture, peut-elle réclamer sur elle la supériorité? Oui, si l'on considère que son champ est beaucoup plus vaste,

ses ressources plus étendues ; non, si l'on observe que ses moyens de reproduction de la nature sont moins complets et moins parfaits en eux-mêmes.

On peut faire valoir à l'avantage de la sculpture que « le dessin du sculpteur embrasse la forme des corps dans les trois dimensions de la longueur, de la largeur et de la profondeur, tandis que celui du peintre se borne aux deux premières et ne nous fait sentir la troisième que par l'effet des ombres, des lumières et des couleurs. » Mais d'autres disent que, par elle-même, la peinture est plus immatérielle, et que, représentant « non pas les corps avec leur épaisseur réelle, mais simplement leur apparence, leur image », c'est à l'esprit qu'elle s'adresse.

A un autre point de vue, la sculpture l'emporterait sur la peinture. De tous les arts plastiques, elle est la plus apte à rendre la beauté de la forme. La sculpture, en effet, « est par excellence l'art du dessin, tandis que la peinture est plutôt l'art des couleurs ; la première montre parfaitement la figure ou la forme, les linéaments, les contours, en un mot, les traits de l'objet qu'elle représente, toutes choses peu accessibles à la seconde. Or, selon la remarque profonde de saint Thomas, la

figure exprime plus véritablement, plus fidèlement l'image de l'objet que la simple couleur (1).

« Le dessin a cet autre avantage sur la couleur que celle-ci est relative et mobile, tandis que la forme est absolue et garde toujours son caractère. L'une, plus féminine, flatte davantage les sens et rend la perception plus prompte ; l'autre, plus austère, plus grande, plus essentielle, s'adresse davantage à la raison et nous charme plus lentement. Il faut s'arrêter avec recueillement devant une belle statue, laisser à l'intelligence le temps de saisir les formes dans toute leur pureté et dégagées de l'éclat extrinsèque de la couleur ; peu à peu le rayonnement doux et voilé du marbre pénètre jusqu'à l'âme : c'est un blanc fantôme qui s'approche, qui grandit, qui s'anime, qui nous parle, qui nous transporte avec lui dans un monde supérieur.

« Mais voici que la peinture se relève et prend définitivement le dessus sur la sculpture. Le peintre exprime avec plus de largeur, de richesse, de variété que le sculpteur ; la couleur et la lumière sont à ses ordres, la perspective lui permet d'agrandir et d'étendre au loin son

(1) *In 7um Physicor.*, lect. 5a.

horizon et de représenter sous une vue unique les spectacles les plus divers... (1). »

Il a le choix des sujets, et ce choix s'étend à tout ce que l'œil peut atteindre, à tout ce qui est susceptible de représentation.

Le domaine de la peinture est presque illimité. Le peintre a la nature entière à sa disposition. Il tient sous sa palette le monde physique et moral; il peut représenter les spectacles les plus variés de la nature et toutes les scènes de la vie humaine; il peut exprimer dans toute sa vérité le visage de l'homme, surtout son regard où se reflètent les idées et les sentiments de l'âme. C'est là un pouvoir bien étendu.

Mais, à quoi bon chercher à établir une priorité entre la peinture et la sculpture, dès lors qu'elles arrivent à produire, chacune dans leur genre, les effets qu'elles se proposent de rendre?

Ce qu'il est donné au ciseau du statuaire d'exprimer en tirant du marbre une figure vivante d'homme ou de femme, le peintre peut l'obtenir, d'une autre manière, avec ses pinceaux sur la toile. Le *Moïse* de Michel-Ange ne donne pas plus ou pas moins le sentiment de la grandeur,

(1) Vallet, *L'idée du beau dans la Philosophie de saint Thomas d'Aquin*, p. 298-9.

de la majesté et de l'inspiration que les *Loges* de Raphaël. L'expression n'est pas moins vive, moins pénétrante de part et d'autre, et si la statue a sur le mur peint l'avantage de la forme et du relief, la fresque a sur le marbre celui du coloris et de la lumière.

Du reste, la sculpture et la peinture peuvent arriver à une force, à une beauté d'expression qui les égalent l'une et l'autre à la poésie.

Ce sera toujours un sujet de discussions entre critiques que de décider lequel de Virgile, le grand poète latin, ou des trois sculpteurs rhodiens, Agésandre, Polydore et Athénédore, associés dans la même œuvre, l'a emporté en vie et en expression dans le sujet de Laocoon.

Tout le monde admirait et admire encore comme un chef-d'œuvre incomparable de poésie cet épisode de l'*Enéïde* où Virgile représente Laocoon, grand prêtre de Neptune, revêtu de ses habits sacerdotaux, et prêt à offrir un sacrifice à ce dieu sur le bord de la mer qui baigne Ilyum.

Dans son courageux dévouement, le Pontife avait fait entendre sa voix à ses concitoyens qui, dans un aveugle désir de la paix et trompés par la ruse des Grecs, avaient résolu d'introduire dans la ville le gigantesque cheval de bois que leurs

ennemis avaient laissé près des portes de Troie. On sait quelle fut sa triste fin. Sur le rivage, près de cet autel où il allait sacrifier à Neptune, Laocoon et ses enfants expirèrent cruellement dans les étreintes de deux serpents venus de la mer, ministres de la vengeance de Pallas.

On aurait pu croire que cette merveilleuse légende ne pouvait être représentée d'une façon plus vivante que dans la description si expressive et si pittoresque de Virgile. Tout le monde eût décidé, jusqu'à la fin du xve siècle, que l'art, aussi bien la peinture que la sculpture, était impuissant à composer un ouvrage qui pût rivaliser ici avec la poésie. Mais lorsque, à cette époque, l'admirable groupe en marbre du Laocoon et de ses enfants eut été exhumé du sol romain, ce fut, dans le monde lettré et artistique, une explosion d'admiration pour ce prodige de l'art grec. On se demanda lequel des deux, du poète ou de l'artiste, avait atteint le plus haut degré de force et de vérité dans l'expression et dans les détails. Et depuis Sadolet et Lessing il s'est trouvé et il se trouvera toujours des esthéticiens pour estimer que le chef-d'œuvre des sculpteurs rhodiens l'emporte, dans sa vivante réalité, sur le tableau descriptif du poète.

Cette puissance d'expression dont la sculpture est capable, d'une manière encore plus saisissante peut-être que la peinture, lui vaut les préférences de certains classificateurs.

Ceux-ci n'hésitent même pas à la mettre résolument au-dessus de l'architecture.

Il est bien vrai que le domaine de la première est, en un sens, plus étendu et sa spécialité propre plus élevée. « La sculpture a pour objet le monde organique dans ses deux règnes, végétal et animal, avec leurs innombrables variétés. Et comme le terme de la nature c'est l'homme, le terme de l'art ou du moins de l'art plastique, c'est la statue qui reproduit la forme humaine, la plus noble, la plus divine de toutes les formes (1). » En cela elle serait supérieure à l'architecture et même à la peinture.

« Par un autre côté encore, l'architecture semble le céder à la sculpture : elle est plus extérieure et n'attire point le regard au-dessous des surfaces ; tandis que la sculpture, au-dessous de la forme extérieure ou de l'enveloppe, montre quelque chose de plus intime,

(1) P. Vallet, *o. c.*, p. 301.

qui respire, se meut et donne à tout l'être son mouvement (1). »

Mais, sous d'autres rapports, l'architecture se montre supérieure à la sculpture comme à la peinture. Plus que l'une et l'autre, elle est capable de donner le sentiment du grand, de l'infini.

Ces immenses masses de pierre dressées debout, ajustées entre elles, édifiées en forme de temples, de palais, de pyramides, s'étageant en élévation de manière à porter des dômes, des tours, des clochers, qui atteignent à des hauteurs cent fois supérieures à la taille de l'homme, n'offrent-elles pas à l'œil humain la plus saisissante image de la grandeur et de la durée ?

Avec cela l'architecture excelle à exprimer la grâce autant que la force. Elle élève les immenses pyramides de l'Egypte, les gigantesques temples de l'Inde et du Cambodge, et les plus charmants édicules de la Grèce et de l'Italie. L'architecte traite la pierre et le marbre avec autant de souplesse et de facilité que le sculpteur. Lui aussi taille des corps, façonne des figures, il fait des monuments qui ont une forme définie, ordonnée, et celle-ci, pour n'être pas prise dans la nature,

(1) *Id.*, p. 301-2.

n'en est pas moins belle, moins vivante. Il parle comme le poète, il façonne comme le sculpteur, il chante comme le musicien. Et avec quelle force, quelle pénétration !

Il y a véritablement une éloquence, une musique de l'architecture, quoique souvent l'une et l'autre échappent aux esprits vulgaires et inattentifs, mais les esprits cultivés la sentent. « Quel grand art, a écrit Charles Blanc, et que d'expressions variées il peut avoir ! quel langage éloquent, oui éloquent, peuvent parler les matières inertes dont se compose un édifice ! Ces pierres brutes, ces fers durs et rigides, ce bois qui n'a plus de sève, tous ces corps inorganiques auront un air d'animation, une apparence de vie, lorsque l'architecte les aura façonnés selon sa pensée, appareillés selon son goût, lorsqu'il les aura doués d'une sorte d'organisme artificiel, en leur prêtant une ressemblance d'analogie avec l'être le plus parfait de la création, en les disposant avec symétrie, en employant la sévérité calme de la plate-bande ou les hardiesses de la voûte, en faisant prédominer une dimension sur les deux autres, en étendant les pleins, comme pour faire croire à la retraite d'une âme fermée et triste, ou bien en multipliant les vides, comme pour

indiquer l'habitation d'une âme ouverte, expansive, en communication facile avec le dehors. »

L'architecture est capable même d'exprimer les idées les plus délicates comme de rendre les sentiments les plus forts. Par le seul assemblage de ses matériaux, soumis à l'empire du nombre et au rythme mystérieux de l'architecture, par le caractère de ses supports et leurs relations avec les parties supportées, par son mariage avec la lumière, par la légèreté ou la profondeur de ses ombres, par ses rapports avec la nature environnante, un monument est susceptible de nous communiquer les pensées les plus immatérielles, d'éveiller en nous les sentiments les plus intimes, les plus délicats.

« Chose étonnante, observe encore le même critique, ce sont des assises de pierres, des blocs de marbre qu'on a chargés de nous transmettre les sentiments les plus élevés, les plus délicats, souvent les plus tendres; c'est de la matière la plus pesante que se dégage ce qu'il y a de plus subtil dans l'âme humaine, ou pour mieux dire dans l'âme universelle. Il est arrivé que les ruines d'une architecture de granit ont excité parmi des masses d'hommes un enthousiasme comparable aux magiques impressions d'une musique

enivrante : lorsque l'expédition française en Egypte, après une longue marche dans le désert, arriva devant les colossales ruines de Thèbes, l'armée entière, saisie d'admiration, battit des mains en poussant un grand cri (1). » Jamais la sculpture, si parfaite, si expressive qu'elle soit, ne frappera autant les masses, n'éveillera au même degré chez elles le sentiment de la grandeur et de la puissance.

Ce n'est pas la seule raison de la supériorité esthétique de l'architecture sur la sculpture ou la peinture, au point de vue des impressions qu'elle fait naître. Cet art, plus froid, plus matériel en apparence que les deux autres, réunit des conditions d'expression plus complètes. L'architecture est comme la synthèse des autres arts. Elle les comprend éminemment tous ; elle est même leur première raison d'être.

L'architecture a appelé à elle la peinture et la sculpture, en donnant à la première des murs, de grandes surfaces planes à peindre, à la seconde des parties saillantes à sculpter, des détails à orner, des enfoncements, des niches à meubler de statues. Elle domine les deux autres arts plas-

(1) *Grammaire des arts du dessin,* ch. XIII. Origine et caractères des arts du dessin.

tiques, puisqu'elle leur fournit leur matière. Et, à ce point de vue, la peinture et la sculpture le cèdent autant à l'architecture, que le peintre et le sculpteur à l'architecte dans le monument.

En leur fournissant leur matière, l'architecture leur donne aussi leur loi. Elle règle les conditions de l'une et de l'autre, elle détermine leur vrai rôle, elle leur assigne leur emploi d'auxiliaires dans la construction. C'est pour l'architecte que le peintre et le sculpteur travaillent; c'est à l'œuvre architecturale que doivent être subordonnées les décorations des parties pleines de l'édifice, livrées au pinceau du peintre et au ciseau du sculpteur.

L'art de peindre, l'art de sculpter ont même commencé par être simplement des arts décoratifs. Leurs premières œuvres ont été des peintures murales, des sculptures de chapiteaux, de frises, de portails, de frontons, des figures d'hommes ou d'animaux, des statues àdaptées au monument. L'un et l'autre art, devenus indépendants, par la suite, gagneraient encore aujourd'hui à se rapprocher de l'architecture, à reprendre leur place d'auxiliaires, à s'inspirer de leur vraie mission esthétique, qui est moins de faire de la peinture pour la peinture, de la

sculpture pour la sculpture, que de travailler à embellir les temples, les palais, les édifices publics, à les animer de leur vie. Dans ce rôle de décorateurs, ils auraient l'honneur de contribuer à faire des monuments élevés à la divinité, ainsi que des demeures royales, des édifices nationaux, des théâtres, des salles de fêtes et de concerts, non seulement des œuvres parfaites comme monuments, mais autant de sources d'enseignement public de religion, de patriotisme et d'art pour le peuple.

Ainsi l'architecture a sa place, et une place égale sinon supérieure, à côté de la peinture et de la sculpture. C'est à la musique et à la poésie qu'elle est le plus comparable.

Entre l'architecture et la musique ou la poésie, il n'y a de différence que dans la nature des éléments que l'une et l'autre mettent en œuvre. Elles font les mêmes choses, ou du moins elles obtiennent, avec des moyens différents, des effets analogues. Comme le poète et le musicien, l'architecte peut faire naître le sentiment du rythme et de l'harmonie, il peut donner comme eux l'idée de l'immense, de l'infini.

On a dit de nos grandes cathédrales gothiques,

que c'étaient des poèmes de pierre. Telles d'entre elles : Notre-Dame de Chartres, Notre-Dame de Paris, Notre-Dame d'Amiens, Notre-Dame de Reims, sont comparables pour la grandeur de la conception, l'ordonnance des parties, l'intérêt des détails, l'impression de beauté et de force qu'elles donnent, aux plus beaux poèmes épiques, à l'*Iliade,* à l'*Enéide.* Mais il faut savoir les lire et les comprendre.

On a pu dire aussi, avec autant de raison, que ces monuments, tout remplis d'harmonie, étaient des hymnes de pierre. Avec ses savants rapports mathématiques, ses dispositions combinées, ses diverses parties concordantes, l'architecture n'est souvent que de la musique fixée. On l'a appelée la musique de l'étendue, comme on a appelé la musique elle-même l'architecture des sons. Les deux expressions sont justes. Elles donnent l'idée la plus exacte de l'un et l'autre art.

Il n'y a pas de concert de voix et d'instruments qui éclate avec plus de magnificence et qui remplisse l'âme de plus belles harmonies que la superbe nef de l'église abbatiale de Saint-Ouen à Rouen. L'effet est saisissant de cette double file de hautes colonnes aux multiples moulures, et sans base, qui s'élancent,

comme d'un jet, du pavé jusqu'à la hauteur vertigineuse des arceaux de la voûte, et s'harmonisent dans un ensemble de lignes montantes et de perspectives ascensionnelles, analogues aux éclats de la plus sublime musique.

C'est la même impression, et non moins imposante dans sa majestueuse sévérité, que produit l'intérieur du Parthénon avec ses nobles colonnes doriques, sans base aussi, qui semblent sortir du sol, comme si leur pied plongeait dans les fondements de l'édifice, et montent jusqu'à la ligne des grandes architraves. On dirait un immense accord aux sons multipliés qui s'élève tout à coup du milieu d'un orchestre gigantesque.

Il y a aussi de la peinture dans l'architecture. L'arrangement des lignes saillantes et rentrantes, les profils des moulures dans les parties pleines de l'édifice, les creux et les reliefs de la pierre sont combinés de manière à produire, par les oppositions de lumière et d'ombre, des effets de clair-obscur ou de plein jour qui font ressortir les formes et les contours du monument. C'est de la couleur avec de la pierre.

Certaines architectures ont même cherché dans la variété de tons des matériaux un élément spécial de décoration. Ce sont de somptueux

morceaux de peinture que les façades si riches, si variées des cathédrales italiennes de Sienne, de Monza et surtout d'Orvieto ; elles font admirer l'éclat que le Moyen Age a su donner à l'architecture polychrome, par l'heureux mélange des marbres blancs, au poli éblouissant, ou jaunes, sous les feux du soleil, coupés par des bandes de basalte noir, de rouge antique, de jaune mat ou de vert foncé.

D'autres peuples, pour renforcer l'effet pictural de l'architecture, ont donné à leurs monuments la splendeur du coloris, en les revêtant d'ornements peints ou de poteries émaillées. Ainsi ont fait les Assyriens, les Egyptiens, les Perses, et, en général, les Orientaux.

Peinture, sculpture, architecture, ces divers arts jouissent également de qualités éminentes et rivalisent entre eux de puissance et de beauté. Seule, la musique, à un point de vue qui n'est plus celui de la terre, pourrait prétendre à la prééminence sur les autres arts. C'est la place que lui assignait saint Thomas d'Aquin dans la classification du Moyen Age. « La musique, dit le maître de la théologie, occupe le premier rang parmi les sept arts libéraux. C'est la musique qui

célèbre dans l'Eglise les triomphes et les combats de Dieu, c'est elle qu'adoptent les Saints dans leur dévotion : c'est par elle que les pécheurs implorent leur pardon, que les tristesses se réconfortent, que les courages sont rendus plus vaillants. Ainsi que le dit saint Isidore, dans son livre des *Etymologies* : « Il n'est pas moins honteux de ne pas savoir chanter que de ne pas savoir lire, puisque les Saints avec les Anges et les Archanges, avec les Trônes, les Dominations et toute la milice céleste ne cessent de faire entendre tous les jours le chœur :

Sanctus, Sanctus, Sanctus. »

Si la musique a des parties inférieures et vulgaires par où elle tient au corps, elle renferme tout un ordre de beautés et de vérités qui l'élève, au-dessus de la région basse des sensations, dans le domaine de la science, et jusqu'aux sphères les plus hautes de l'idéal. Aucun art n'est plus métaphysique et plus intellectuel que la musique. Elle repose, dans son essence, sur cette mystérieuse théorie des rythmes et des nombres que saint Augustin a développée avec tant de profondeur en son traité du principe musical.

Les lois des sons, fondées sur les rapports

harmoniques, sont absolues ; celles des couleurs et des formes sont contingentes dans leur application ; les unes existent substantiellement, les autres dépendent des accidents de la matière.

L'œuvre du musicien est une création à la manière humaine, celle du peintre ou du statuaire n'est qu'une façon.

Avec de simples signes, le musicien fait quelque chose qui existe en soi, indépendamment d'une exécution sensible ; le peintre et le statuaire ne font rien qu'ils n'exécutent nécessairement avec des éléments matériels. Un tableau n'existe pas sans la toile qui porte le dessin et les couleurs, ni une statue sans la pierre qui reproduit les formes. Une œuvre de musique est ce qu'elle est par elle-même, sans le concours des instruments.

La musique, souvent sensuelle par les effets qu'elle produit et qui tiennent soit à l'état des auditeurs, soit à l'intention du compositeur, est donc en elle-même un art éminemment idéal et supérieur, au moins dans son principe, aux arts plastiques du dessin.

Sans chercher d'autres raisons de cette supériorité, on peut la marquer d'un trait déterminant.

A vrai dire, le propre lieu de la musique n'est

point sur la terre ; il est au ciel, où il aura toute sa plénitude et toute sa perfection. Ce solennel concert des mondes que Scipion entendit en songe au milieu des espaces sonores ; cette magnifique harmonie des nombres éternels que saint Augustin entrevit ; et, dans les Livres saints, ces chants infinis des bienheureux dans les ravissements de l'amour divin, nous donnent quelque idée de la grande musique des cieux.

Toute autre expression du bonheur céleste que celle des divines harmonies, serait impuissante à en faire concevoir, de quelque manière, la réalité. Dites qu'on admirera au ciel, suspendus à des murs sculptés par Phidias, les tableaux de Raphaël ; annoncez même que nos vieilles cathédrales ressuscitées orneront la nouvelle Jérusalem, vous ne donnerez à personne l'idée du bonheur d'en haut ; mais dites que, dans les espaces incommensurables des cieux, autour de l'Agneau, le chœur immense des élus, accompagné par les harpes angéliques, chantera le *Lauda Sion* de la liturgie, ou l'*Ave verum corpus* de Mozart : ce sera quelque chose du ciel et des béatitudes infinies.

Un éloquent évêque, Mgr Gerbet, définit ainsi la mission céleste de la musique : « C'est sous la

forme de la musique que la religion nous représente l'état supérieur de la parole dans le monde futur. Le chant est le commencement de la régénération de la parole terrestre ; c'est l'élan de la voix humaine vers le mode céleste de l'expression de la pensée. »

Même sur la terre, la musique est de tous les arts celui qui se rapproche le plus de Dieu. Un beau chant, une belle symphonie élèvent l'esprit et le cœur ; et, de cette hauteur, la pensée s'envole comme naturellement vers Dieu, en qui réside toute harmonie.

Dans son rôle humain, la musique a encore cet avantage qu'elle a un pouvoir d'expression plus étendu que la poésie elle-même. Là où la parole se tait par impuissance, et, à plus forte raison, la peinture ou la sculpture, la musique continue encore. Elle est, par excellence, l'organe du sentiment. Mieux que tout autre art, elle exprime la joie, la tristesse, la douleur, l'amour. Elle est l'émanation et la traduction des sentiments les plus profonds de l'âme. Elle plaît, elle émeut, elle remue, elle transporte comme spontanément. Du premier coup, elle saisit l'âme ; elle se fait immédiatement entendre à tous. La musique est même le langage le plus universel, le

plus compris de la généralité des hommes, parce qu'elle s'adresse le plus intimement à l'âme.

« Une autre merveille de cet art si profondément expressif, c'est qu'il peut représenter ce qu'il est impossible d'entendre ; avec des sons, il peint le calme de la nuit et la paix du sommeil ; par le mouvement il fait naître l'idée du repos, par le bruit il exprime le silence (1). »

Mais, dans ce mystérieux pouvoir de la musique, dans ce langage immatériel qui s'adresse à la partie la plus sensible de l'âme, est son infériorité même. On peut reprocher à la musique d'être superficielle et fugitive, de n'exprimer que des sentiments vagues ou généraux, de manquer de précision, de ne présenter aucune idée définie, en un mot, de s'adresser plus aux sens qu'à l'esprit, d'impressionner plus que d'éclairer.

Lamartine a été jusqu'à dire « qu'elle est le moins intellectuel et le plus sensuel de tous les arts. » Il faut reconnaître que la musique est plus apte à remuer les passions, à donner des aspirations indéfinies, à ouvrir de vagues horizons qu'à faire saisir des vérités ou même à produire la vision de la réalité spirituelle.

On constate aussi que, malgré ses côtés supé-

(1) Vallet, *op. cit.*, p. 296.

rieurs, la musique se développe surtout aux époques de décadence morale, alors que l'architecture, au contraire, est en baisse. Les peuples vigoureux et forts construisent ; les peuples amollis chantent. Mais cela tient surtout à ce que la musique, qui n'a vraiment toute sa grandeur que lorsqu'elle remplit un office sacré, a plus de facilités aussi que les autres arts pour se plier aux passions et aux vulgarités humaines. Elle est à la fois l'art qui monte le plus haut et qui descend le plus bas.

Tout essai de classification des arts pèche par quelque chose. Il faut renoncer à établir entre eux une hiérarchie absolue, tirée de leurs principes ou de leurs caractères.

Les arts ne peuvent se classer réellement que d'après leurs œuvres. Dans tel pays, à telle époque, les produits de l'un l'emportent sur ceux de l'autre : voilà tout. Ainsi, en Grèce, au temps de Périclès, la sculpture l'emporte sur la peinture, et l'architecture sur la musique. Dans l'Europe occidentale du Moyen Age, l'architecture est bien au-dessus de la peinture. En France, en Allemagne, en Italie la musique l'emporte, au XVIIIe siècle, sur l'architecture.

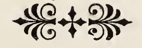
On peut encore dire, en comparant les artistes entre eux, que chez celui-ci la peinture se montre supérieure à la sculpture ; chez celui-là, l'architecture à la musique, ou réciproquement. De même, telle œuvre en peinture, en sculpture, en architecture, en musique, peut être déclarée d'un art plus grand, d'un idéal plus élevé que telle autre dans les autres genres. Ainsi, selon le point de vue ou selon le goût, l'on dira que la sculpture est la première avec la *Vénus* de Milo ou le *Moïse* de Michel-Ange, la peinture avec la *Transfiguration* de Raphaël, l'architecture avec le Parthénon d'Athènes ou la cathédrale de Chartres, la musique avec le *Lauda Sion* et le *Dies iræ* de la liturgie ou le *Requiem* de Mozart.

Le mieux est de reconnaître que chaque art est grand dans son genre, qu'il atteint la beauté par les moyens qui lui sont propres, qu'il peut s'élever à un idéal qui lui assure un rang égal aux autres. En reconnaissant à chacun des arts ses qualités propres, en constatant qu'ils peuvent exprimer, chacun selon son caractère, l'idéale beauté, il devient inutile de discuter sur leur mérite respectif.

Le beau existe dans tous les ordres d'art ; le talent ou le génie le réalisent avec leurs moyens

particuliers d'expression, qu'il s'agisse de peinture ou de sculpture, d'architecture ou de musique. Différent dans ses manifestations, le beau est un en soi et le même dans les jouissances esthétiques qu'il procure.

Il n'y a, en réalité, d'autres degrés dans les arts que ceux du beau qu'ils manifestent plus ou moins selon la nature de l'œuvre, et selon le talent de l'artiste.



CHAPITRE III

Origine et développement des arts.

Le goût de l'art, qui répond à un des grands besoins moraux de l'homme, était inné en lui. Il faisait, pour ainsi dire, partie de sa nature. Et, en effet, l'histoire de l'art commence avec l'homme. Elle est aussi ancienne que le monde.

Nous ne savons pas au juste ce que Dieu avait donné de perfection à l'homme en le créant, ni ce que l'homme garda de ces premiers dons après sa chute. Il lui restait la raison. Avec son intelligence et la délicatesse de ses sens, il était encore éminemment apte aux arts. L'histoire sainte nous montre Caïn, le premier fils d'Adam, bâtissant une cité. Dès les premières générations des hommes, on voit Jubal inventer les instruments de musique, et Tubal-Caïn les arts de la métallurgie. Avec Noé, fut conservée

après le déluge la tradition des premières inventions et industries humaines. Ce qui se trouve d'art primitif en Chaldée, en Egypte, en Assyrie, dans l'Inde, est probablement la continuation de cet état ancien de civilisation.

La race de Sem s'immobilisa en Orient, où se conservèrent les traditions. Japhet et Cham émigrèrent. Leurs descendants se répandirent en Europe et en Afrique. A mesure que les hommes s'éloignèrent du berceau de leur origine, ils perdirent le souvenir des traditions primitives et l'usage des instruments de civilisation. Ils arrivèrent à cet état d'infériorité que l'on a pris pour le commencement de l'histoire humaine et qui n'est qu'une dégradation de la première condition.

L'existence nomade des tribus de la grande migration leur avait fait abandonner toute culture intellectuelle et artistique. Les familles, les peuplades errantes, toujours poussées en avant, n'ayant plus de demeures fixes ni d'habitudes sédentaires, désapprirent peu à peu les arts.

La plupart n'avaient rien gardé des industries et des produits de la première civilisation ; elles ne laissèrent après elles que les traces de l'état de barbarie dans lequel elles étaient bien vite tombées.

Les abris naturels formés par les excavations des rochers, ou les cabanes grossières construites au bord des lacs et des fleuves, leur avaient servi de domicile, chaque fois qu'elles s'étaient arrêtées pour camper ou pour vivre plus commodément. Beaucoup de ces tribus dispersées, bientôt privées des armes et des outils dont les premiers émigrants avaient dû se munir, n'avaient à leur disposition que les instruments que leur fournissait la nature. De là l'emploi de la pierre pour tous leurs usages. Des cailloux plus pointus, mieux affilés leur servirent de couteaux, de pointes, de scies, de racloirs. Avec ces silex bruts, ils façonnèrent d'autres cailloux mieux taillés, mieux appropriés aux besoins de la vie domestique, avec lesquels ils travaillèrent la pierre, le bois, la terre, les métaux.

Le besoin et le goût, inné dans l'homme, lui firent peu à peu retrouver les arts. L'influence des pays où s'était conservée la civilisation, agissant de proche en proche, acheva ce que la nature avait commencé.

Le sol a fourni partout la trace des degrés par lesquels l'homme déchu est revenu à la civilisation. C'est ce que l'on a appelé âges de la

pierre et du bronze. Chacune de ces périodes est caractérisée par des produits de l'industrie humaine qui montrent comment on est revenu à l'art. Dès la seconde période, celle de la pierre taillée, qui précéda l'âge des métaux, l'instinct artistique de l'homme se manifeste par des dessins gravés à la pointe sur l'os ou sur la pierre, dessins qui sont déjà d'une précision et d'une exactitude étonnantes. Les motifs en sont empruntés à la nature : ce sont des silhouettes d'animaux, rennes ou bouquetins, des représentations du soleil et de la lune.

Il n'y a aucun état de société sans quelque art. L'homme cherche à reproduire par le dessin ce qu'il voit, à façonner avec des matériaux mous ou durs des objets semblables à ceux dont la nature lui fournit le modèle. L'homme s'exerce partout à chanter. Il est naturellement artiste. Les tribus les plus sauvages d'aujourd'hui, comme les peuplades les plus grossières de l'antiquité, ont un art quelconque.

L'influence des pays où s'étaient mieux conservées les connaissances primitives a servi à faire remonter la portion déchue de l'humanité à un état plus policé.

L'histoire de l'art a son point de départ dans

les pays où le genre humain a commencé. C'est la Chaldée, c'est l'Egypte, c'est l'Assyrie et la Phénicie, c'est la Perse et l'Inde qui fournissent les plus anciens monuments artistiques. Certains d'entre eux remontent à cinq ou six mille ans; ils appartiennent au second ou troisième âge du monde, au temps qui succéda à la vie pastorale. Des débris de temples et de palais, exhumés du sol, nous ont révélé le secret de cette société antique, à peine mentionnée dans les annales du monde.

L'histoire de l'art reflète les mœurs, les croyances, l'état de civilisation des peuples; c'est une partie de l'histoire de l'humanité, et la plus noble, la plus rayonnante.

L'art suit à peu près partout la même marche. A l'origine, il est religieux dans tous les pays. Il sert presque exclusivement à honorer la Divinité; il est intimement lié au culte. Les temples, les autels, les statues et les peintures sacrées, les hymnes religieux, ce sont là partout les premiers monuments de l'art.

Puis l'art devient humain; il s'individualise, il prend un caractère d'utilité et de jouissance privée.

C'est l'époque où l'on bâtit d'autres édifices

que les temples et les monuments nationaux. Alors aussi le tableau se détache des murs du sanctuaire pour aller orner les demeures privées; la sculpture ne contribue plus seulement à la décoration des édifices sacrés et publics; la musique cesse d'être uniquement l'accompagnement des cérémonies religieuses et patriotiques.

L'art y perd en grandeur, en noblesse; il y gagne en originalité et en agrément.

On observe cette marche, après comme avant l'ère chrétienne, et aussi bien dans l'art moderne que dans l'art antique. C'est là un trait général de son histoire.

Si les arts se sont ainsi développés au point de former une des parties les plus vivantes de l'humanité, c'est que le goût des arts était comme inné dans l'homme et que les éléments lui en étaient fournis par la nature. L'homme n'a eu qu'à regarder et qu'à écouter pour avoir l'idée de reproduire quelque chose de ce qu'il voyait et de ce qu'il entendait autour de lui. Avec son penchant naturel et les éléments qu'il avait à sa disposition, il a pu devenir architecte, sculpteur, peintre, musicien.

Tous les arts, en effet, ont leur origine dans

la nature, fécondée par le génie de l'homme. C'est de l'effort humain pour imiter la nature et pour faire mieux qu'elle que sont nés les divers arts. La nature fournissait les données; l'homme les a transformées.

C'est toute l'histoire de l'art.

Historiquement, l'architecture est le premier et le plus important des arts.

Elle est l'art central dans tous les pays; à elle se rapportent originairement la sculpture, la peinture et la musique.

On a commencé par bâtir; puis on a embelli l'édifice avec des ornements peints ou sculptés; et comme les premiers édifices, dignes de ce nom, furent les temples où la Divinité était adorée, on s'y est réuni pour chanter aussi des hymnes en son honneur.

L'architecture est l'art humain par excellence, l'art de nécessité. Elle accompagne l'homme du berceau à la tombe. Elle lui construit sa demeure, cabane ou maison, chaumière ou palais, ses temples, ses cités, tous les édifices à son usage et, en dernier lieu, son tombeau. Elle est le grand art social. Son histoire se lie intimement à l'histoire des peuples et des civilisations.

L'architecture est l'art de bâtir. Sa définition seule dit qu'elle remonte à l'origine des sociétés. Dès que les hommes ont commencé de vivre entre eux, à plusieurs familles, ils se sont mis à bâtir. Là où ils menaient, par petits groupes, la vie pastorale, adonnés à l'élève des troupeaux ou à la chasse, ils avaient besoin, à défaut de grotte naturelle, d'une tente ou d'une cabane, pour se mettre à l'abri du soleil et de la pluie et s'assurer un gîte la nuit.

L'architecture proprement dite est un effet de la vie sédentaire, qui obligea les hommes à se construire des demeures stables et solides, à se défendre par des murailles contre les incursions du dehors, et à munir l'intérieur de leurs cités de tous les édifices nécessaires au culte et à la vie sociale.

Les données manquent, dans l'histoire de l'architecture, pour les temps antérieurs à la manifestation des civilisations égyptienne, chaldéo-assyrienne, persane et indoue, les premières connues par leurs monuments. Mais cette période est courte, car on remonte avec ces monuments jusqu'à trois et quatre mille ans avant l'ère chrétienne.

Ce qui reste partout des constructions de la

haute antiquité, ce sont des monuments religieux, temples ou tombeaux.

L'art architectural est né, en effet, du sentiment religieux. Pour ses propres besoins, l'homme se serait contenté du confortable et de l'utile. Les exigences de la vie sociale ne lui auraient pas permis de donner à son habitation les proportions et la magnificence des édifices élevés, dans une commune pensée de piété et dans un besoin commun d'adoration, par la communauté tout entière des habitants.

Sous un double rapport, on peut dire que la nature est le fondement de l'art. Et, en effet, l'art tire de la nature ses éléments comme ses principes. Il subit nécessairement l'influence du milieu physique.

Le climat, la nature des matériaux disponibles, la configuration du sol ont déterminé le caractère général de l'architecture dans chaque pays.

Une des grandes classifications en architecture est établie sur le genre de matériaux employés dans la construction. Il y a l'architecture de la brique, l'architecture de la pierre, l'architecture du bois, auxquelles s'est ajoutée de nos jours l'architecture du fer. Ces différentes catégories

répondent à la diversité des produits du sol. La matière première commandait l'art architectonique.

Dans l'antique Chaldée où la pierre à bâtir et le bois de charpente font défaut, l'emploi de la brique s'imposait pour la construction. Le sol fournit, en effet, une argile grasse particulièrement propre à être façonnée au moule et cuite au four. L'architecture des contrées où s'élevaient les cités fameuses de Tello, de Ninive et de Babylone est une architecture toute céramique. Elle n'emploie presque exclusivement que la brique, la brique brute pour la maçonnerie, la brique émaillée pour la décoration. La pierre n'est réservée que pour quelques détails de sculpture et pour les soubassements des murs et les dallages.

Les ruines de ces villes mises au jour par les archéologues donnent l'idée de ce que furent les monuments des tout premiers âges du monde, tels que la Cité de Caïn, la Tour de Babel. C'étaient, comme les temples et les palais connus de la Basse Chaldée et de la Mésopotamie, de massives constructions de brique.

La nature des matériaux fournis par le milieu influa sur la forme même de l'art. Tous les édifices chaldéo-assyriens consistent en de lourdes

constructions quadrangulaires, sans autres ouvertures que les portes. Ce sont comme d'immenses plates-formes. Bâtis tout en brique, ils ne présentent que des faces plates rehaussées seulement par des ornements de même nature en saillie. « La brique ne se prête pas autant que la pierre à la variété des effets décoratifs. C'est pour cela que l'architecture chaldéenne comporte peu d'ornements ; elle doit généralement se contenter d'orner les façades au moyen de saillies alternativement courbes et rectilignes (1). »

On n'y rencontre pas ces « supports en pierre s'élançant fièrement dans l'espace comme la colonne égyptienne et supportant sur leur tête hardie, tout aussi bien que les murailles les plus épaisses, la retombée des voûtes, les architraves, les toits, les terrasses ou les étages supérieurs des édifices (2). »

Quoique inspirée des modèles égyptiens, l'architecture chaldéenne, subordonnée à une matière première peu susceptible de travail, ne présente pas la même richesse de construction, la même variété d'effets. L'ornementation y est rigide comme la brique. Les rosaces qu'elle emploie

(1) J. Moustier, *L'Archéologie orientale.*
(2) Babelon, *Manuel d'archéologie orientale,* p. 20.

abondamment, et les autres motifs de décoration, tels que l'ove, la palmette, le quadrille et le méandre, ont un caractère géométrique.

L'emploi de la brique était imposé par la nature elle-même dans les pays où la pierre faisait défaut. Et ainsi l'architecture de la région du Tigre et de l'Euphrate s'est ressentie du sol.

En Egypte, au contraire, la pierre à bâtir abonde. Il s'y trouve de nombreuses et riches carrières. Tout autre est l'architecture de cette contrée, quoique les données générales en soient les mêmes. Ce sont toujours des constructions colossales, mais le caractère et l'aspect en sont différents. La pierre comportait des principes de construction et des effets de décoration impossibles avec la brique. Aussi l'architecture égyptienne montre-t-elle de gigantesques monolithes, d'imposants pylônes, de hautes et majestueuses colonnes, des pyramides colossales, et ses monuments sont rehaussés de nombreuses et fines sculptures.

Même dans les pays qui fournissaient abondamment la pierre, lorsque le bois ne manquait pas, on commença par se servir des arbres pour bâtir. La construction en planches et en poutres était plus facile, moins coûteuse. En Egypte, le

palmier et le sycomore ont fourni les premiers matériaux de construction. Sans qu'il reste aucun bâtiment de ce genre, on en a la preuve par les monuments de l'âge suivant. La décoration des premiers édifices en pierre est un souvenir des bâtisses primitives en bois. Ce sont des bandes horizontales coupées par des bandes verticales, plates ou en relief, qui rappellent la disposition des voliges et des montants de la charpenterie.

La Grèce et l'Italie, riches également en carrières de pierre, en tirèrent le plus admirable parti pour leur architecture. Elles réalisèrent les plus beaux effets et les plus savantes combinaisons auxquels pût se prêter ce genre de matériaux. Leurs monuments solidement montés sur de nobles et élégants supports, et parfaitement distribués sous le rapport des pleins et des vides, offrent à l'œil les plus justes proportions et la plus sensible harmonie. La pierre s'y suffit à elle-même. On dirait des constructions taillées dans un gigantesque monolithe, tant toutes les parties en sont liées et s'y tiennent dans un merveilleux agencement.

Dans les pays du Nord, au contraire, la pierre est rare, le bois très commun. La Suède et la Norvège, le Danemark et les îles de la mer du

Nord eurent une architecture de bois, dont la structure devait tenir nécessairement de la charpente, mais qui comportait les ornements de sculpture les plus ténus et les plus variés.

Cette architecture en échafaudages, en clochetons, en découpures et en festons, importée des régions supérieures de l'Europe par les Scandinaves et les Normands, fournit un élément nouveau à l'art de bâtir. Du mélange des deux influences gréco-latine et septentrionale naquit la pittoresque et riche architecture des pays occidentaux, qui allia heureusement les effets du bois à ceux de la pierre, l'architecture des grands monuments voûtés, tout à jour à l'intérieur, mais étayés au dehors et surmontés de tours, de clochetons et de flèches qui donnent à l'édifice le double aspect de la grandeur et de la hauteur.

La nature est à la base de l'architecture par les matériaux qu'elle lui a fournis et qui ont été le premier facteur de son développement. Elle lui a fourni aussi des modèles et des inspirations.

Les hommes avaient pu remarquer les divers effets naturels d'arceaux, de colonnade, d'encorbellement, de voûte produits par le jeu des pierres dans les rochers, dans les falaises. Une

poutre, appuyée par chaque bout à la fourche de deux arbres, leur donnait l'idée naïve de l'entablement ; un tronc d'arbre plus large au pied qu'à la partie supérieure et ramifié en grosses branches, que l'on coupait à leur naissance, était l'image rudimentaire de la colonne avec chapiteau.

Si la science archéologique répudie avec raison la théorie romantique qui faisait naître les cathédrales gothiques de la contemplation des forêts, la critique esthétique fait une juste part à l'imitation dans l'architecture. Elle reconnaît que l'homme s'est inspiré dans ses constructions des spectacles et des dispositions que lui offrait la nature. Les longues avenues bordées d'arbres, les berceaux de branches, les grandes perspectives de la plaine, du désert et des mers, l'élévation des montagnes, les rochers à pic dressés sur des flancs de caverne, les grottes à cristallisations, les labyrinthes souterrains avec leurs dispositions architectoniques, le berceau des grottes, lui ont suggéré l'idée des files de colonnes, des arcatures, des effets de lignes horizontales et de lignes verticales, des perspectives intérieures, des tours, des pyramides, des voûtes.

Tous les principes de l'architecture, la colonne,

l'entablement, l'arcade, la voûte, étaient dans la nature. L'art se les est appropriés et les a transformés.

Ces transformations successives, résultant à la fois des conditions de la matière première, des besoins de la construction et du génie particulier des différents peuples, marquent les phases successives de l'histoire de l'architecture. Elles montrent le parti que l'homme a tiré de la nature.

Ce qu'il y a de plus intéressant dans un monument, c'est sa structure. Quatre parties essentielles constituent l'édifice : les supports, les dessus, la clôture et la couverture. La manière de les traiter a déterminé les différents styles en architecture. Pour chacune, la nature a fourni des exemples.

Les supports de toute construction sont nécessairement des murs ou des piliers. Au-dessus se dresse la partie supportée qui forme étage ou simple couverture. Le mode le plus simple d'étager ou de couvrir était de poser à plat sur les supports verticaux de grandes pierres horizontales reliant les points d'appui, et par-dessus d'élever la construction supérieure ou d'établir le couronnement de l'édifice.

Cette disposition, qui se rencontre souvent à

l'état rudimentaire dans les effets fortuits des rochers et des cavernes, s'offrait pour ainsi dire d'elle-même, tant elle est naturelle. Le pan de mur cyclopéen d'Orchomène, en Grèce, donne l'idée de cette architecture primitive, imitée de la nature, où tout l'art consistait à établir un entablement grossier de pierre sur deux supports formés de blocs de pierre brute superposés et agencés par leurs angles naturels.

C'est ainsi également qu'ont été construits les antiques monuments druidiques de la Gaule qu'on appelle allées couvertes.

Les débris des monuments connus sous le nom de Porte des Lions à Mycènes et de Porte du Trésor d'Atrée, en Grèce, donnent déjà l'idée d'un art plus avancé. Les murs en sont formés de blocs taillés et disposés en assises horizontales et parallèles ; on y voit apparaître le pilier comme support ; le linteau des portes, mieux façonné, s'appuie sur deux pieds-droits presque verticaux ; l'ouverture a plus de cinq mètres de haut et trois de large.

Dès cette époque reculée, qui remonte peut-être à l'époque homérique, la Grèce est en possession de l'art de construire.

Là, comme partout où l'architecture suivit les

mêmes phases, une première modification fut apportée tout de suite au mode de construction primitive. De la nature l'homme s'éleva à l'art.

Quand on voulut faire des édifices plus grands que ces cabanes de pierre, il fallut trouver un autre procédé de couverture que de simples dalles posées sur les murs. Jamais celles-ci n'auraient été assez grandes pour couvrir un espace tant soit peu étendu. L'idée de supports isolés, en avant des murs, se présenta toute seule, et au lieu de ces larges dalles horizontales réunissant deux points d'appui verticaux, on imagina de relier les supports intérieurs, de quatre en quatre, par une première assise de pierres larges formant un carré à jour, sur lequel on superposa en travers une seconde assise de pierres, juxtaposées de manière à couvrir le vide laissé par la première, entre deux rangées de piliers ou entre une rangée de piliers et le mur.

Cette disposition, outre qu'elle permettait de bâtir de plus vastes édifices, introduisait un double élément d'art dans la construction, le pilier et l'entablement.

Le pilier, en effet, pouvait recevoir une forme élégante et se prêtait à une décoration sculpturale ou picturale. Il en était de même des deux assises

de pierre formant l'entablement. L'assise inférieure offrait une surface plane, que l'on pouvait rehausser de moulures, orner d'émaux ou de sculptures; l'assise supérieure débordant la première, afin d'écarter, à l'extérieur, du pied du mur ou du pilier les eaux pluviales, comportait une coupe plus élégante et était également susceptible d'ornements variés. L'une est devenue la frise, l'autre la corniche; toutes deux ont offert une matière à la décoration et à la sculpture.

La nature fournissait un modèle de support isolé. Il n'y avait qu'à regarder un arbre bien fait pour avoir l'idée de la colonne.

Vertical et rond, élargi à sa base, se rétrécissant et aminci progressivement jusqu'à la naissance des grosses branches, où il se renfle et s'élargit de nouveau, le tronc d'arbre est le type parfait du point d'appui fait pour supporter une charge. Celui-ci doit être droit pour être solide, et étant rond il est plus agréable à l'œil et moins encombrant que s'il était carré; il a besoin d'être plus large à sa base pour porter son propre poids, et de s'évaser à son sommet pour offrir une plus large assiette au fardeau qu'il est destiné à soutenir.

Telle est la colonne avec chapiteau. L'art

en a fait une pièce d'ornement en même temps qu'un support par destination.

Sur le pilier ou la colonne il fallait édifier la construction. Comme moyen d'étagement, toute architecture est déduite de l'un de ces deux principes trouvés dans la nature : la plate-bande ou l'arc.

Le système de l'entablement a été le principe des plus anciennes architectures, de l'architecture égyptienne, de l'architecture assyrienne et indoue, de l'architecture grecque. C'est ce que l'on appelle l'architecture en plate-bande.

Chacun de ces peuples a appliqué ce système avec son génie particulier. L'Egypte en a tiré ces vastes monuments, temples ou palais, dont les restes font encore aujourd'hui l'admiration du monde. Assis sur de larges bases à faces inclinées, montés sur de hauts et massifs supports, ils sont couronnés par une large gorge qui supporte le plafond à l'intérieur et forme terrasse au dehors. Ils s'étendent plus en largeur qu'ils n'ont d'élévation, s'harmonisant admirablement par leur extension horizontale avec l'aspect du désert ou des grandes plaines sans montagnes, pendant que la rectitude et le parallélisme de leurs lignes traduisent la grandiose uniformité d'un sol arrosé

par les eaux fécondes du Nil avec une régularité providentielle.

Les édifices égyptiens sont vastes et profonds, souvent composés de plusieurs parties, mais les membres de cette architecture ne sont pas multipliés. Le caractère en est aussi sobre et sévère que la masse en est imposante. C'est la construction à un seul étage, reposant sur un double rang de supports reliés entre eux par une table horizontale.

Avec cette donnée simple, les Egyptiens ont édifié, à côté des pyramides, gigantesques et savants amas de pierre, les superbes temples de Thèbes, de Denderah, de Louqsor, de Carnac, dont les ruines grandioses attestent à jamais le génie de ce peuple constructeur. On y voit qu'il avait uniquement cherché à exprimer dans ses édifices sacrés le caractère de grandeur et de force avec lequel il concevait la divinité.

Dans tout l'Orient, aux Indes, dans l'Annam, au Cambodge, l'architecture semble n'avoir eu d'autre objet que de mettre en état les cavernes naturelles.

Ces immenses et somptueuses pagodes d'Elora, d'Elephanta, de Carli, de Bombay, sont de véritables souterrains à plusieurs étages, creusés

sous le sol ou dans le flanc des montagnes, et aménagés en chapelles et en galeries pour l'usage du culte. Les piliers sont pris dans le roc, et l'édifice lui-même est la montagne évidée et disposée en immenses assises pyramidales. La décoration de ces gigantesques monuments est empruntée également à la nature. Les animaux du pays, lions, bœufs, génisses, paons, et la végétation luxuriante de ces contrées tropicales en fournissent les motifs.

A ces différentes architectures, qui participent du caractère physique du pays, la nature a fourni encore des éléments de décoration, habilement utilisés par l'art. En Egypte, les architectes ont tiré leurs motifs d'ornement de la flore du pays : c'est avec le lotus et la feuille de palmier qu'ils ont décoré leurs chapiteaux.

Avec les mêmes moyens de construction, les Grecs donnèrent à leurs monuments un caractère en rapport avec leur climat, leur génie, leur civilisation. Ils formulèrent les principes de l'architecture en plate-bande et en fixèrent les lois dans des constructions qui n'ont pas cessé depuis eux de servir de modèles. De la colonne, ils firent le principe de l'ordonnance de leurs édifices. « Les premiers, ils réglèrent les supports

de leurs édifices, donnèrent à ces supports des proportions, un arrangement de moulures et d'ornements tels que l'on crut plus tard pouvoir déduire de ces modèles des principes invariables ; les colonnades posées par les Grecs furent considérées comme des ordonnances parfaites, comme l'*ordre* par excellence (1). »

Les Grecs, les maîtres en architecture, essentiellement artistes, traitèrent le monument comme la statue : ils cherchèrent à lui donner l'élégance, la souplesse, le mouvement, toutes les apparences de la vie. Même dans ces constructions rigides, ils imitèrent la nature. Le tronc d'arbre, même le plus droit, n'est pas un corps symétrique absolument régulier ; il présente sur sa longueur des parties renflées et d'autres plus étroites. Les Grecs se gardèrent bien de faire de leurs colonnes des cylindres. Ils leur ont donné la forme d'un beau tronc d'àrbre légèrement renflé vers le milieu et aminci dans le haut ; ils leur ont assigné des mesures savantes, d'après un modèle qui a été la règle des proportions de tout l'édifice.

En raison du climat, les Grecs ne terminèrent

(1) Gaborit, *Manuel d'archéologie*, p. 19.

point leurs monuments en terrasse, comme ceux de l'Orient, où la sérénité habituelle du ciel permet cette disposition ; mais ils les couvrirent par une toiture, destinée à mettre l'édifice à l'abri des inconvénients de la pluie par l'écoulement des eaux sur les pentes du comble.

Cette adjonction changea la forme extérieure du monument : chacune des façades fut surmontée d'un fronton adapté à la toiture. Au lieu de se terminer horizontalement par une plate-forme, le temple ou le palais s'éleva en triangle. Ce fut un premier mouvement ascensionnel imprimé à l'édifice.

Les Grecs, imités ensuite par les Romains, avaient porté à sa perfection l'architecture en plate-bande. Ce système avait l'inconvénient d'exiger des pierres de grandes dimensions pour remplir l'intervalle entre les supports, ou d'obliger d'appareiller de plus petites pierres en claveaux, à l'aide d'armatures de fer intérieures. Il était impossible avec ce moyen de construire de vastes édifices, à moins d'y multiplier les supports d'une manière aussi désagréable pour l'œil qu'incommode pour la destination du monument. L'écartement restreint des piliers ou des colonnes commandait toute la construction et la

resserrait dans des limites que les lois de la pesanteur ne permettaient point de dépasser.

Souvent, dans les rochers, dans les cavernes, de grands espaces sont couverts par des berceaux naturels formés par l'éboulement des parties intérieures ou l'action des eaux. La nature suggérait ce mode de couverture ; mais c'était à l'art de trouver le moyen de combler de grands vides avec de petits matériaux, afin de pouvoir espacer davantage les points d'appui de l'édifice et d'en diminuer le nombre.

Ce fut l'invention de la voûte courbe et de l'arc de support, qui en a été le principe. Une fois trouvé ce procédé ingénieux et savant de suspendre, par l'équilibre des forces, des matériaux pesants en l'air, la plate-bande put être remplacée par l'arc en pierre dans la construction. Il s'ensuivit une révolution en architecture. Au lieu d'une pierre épaisse d'une seule portée et posée à plat pour réunir deux supports, on se servit d'un système de petites pierres ou briques appareillées avec du ciment en forme d'arc plus ou moins courbé.

Le principe de l'arc introduit dans la construction souleva en quelque sorte tout l'édifice. Toute la partie supportée, reposant sur les points

d'appui, fut suspendue en arc ou en voûte. Un effet général de cette innovation fut la substitution de la ligne courbe à la ligne droite, de l'équilibre des pesanteurs à l'assiette stable et immobile des charges. Les vides dominèrent les pleins. L'édifice s'ouvrit, s'agrandit, se suréleva; d'horizontal qu'il était dans ses lignes dominantes, il devint vertical.

L'invention de l'arc en pierre et de la voûte, au moins à l'état rudimentaire, était pour ainsi dire aussi ancienne que l'art de bâtir ; son application fut relativement tardive. Elle n'entra guère en usage qu'avec les Etrusques; elle fut systématisée par les Latins. L'architecture romaine, avec son système d'arcades sur colonnes, marque la transition entre l'architecture rectiligne de l'antiquité et l'architecture curviligne du Moyen Age.

L'arc conduisait à la voûte en berceau, qui n'est qu'une suite d'arcs juxtaposés, puis à la voûte d'arêtes, formée de la pénétration de deux berceaux.

De la voûte, on arriva facilement à la coupole, sa forme la plus grandiose.

Les Romains eurent ainsi des édifices spacieux, élevés, où l'entablement était remplacé par des

arcs reliant les supports et dont plusieurs parties, au lieu d'être couvertes par des combles, étaient voûtées de pierre, au moyen d'un berceau ou d'une coupole.

Telles furent leurs basiliques.

De ces données, les constructeurs du Moyen Age déduisirent le système d'architecture le plus merveilleusement approprié aux idées et aux besoins du temps.

La plate-bande s'était changée en arc; l'arc, d'abord formé en plein cintre, se suréleva et devint l'arc brisé, principe nouveau de force et de résistance suggéré par l'expérience de l'art de bâtir. Employé comme élément de solidité, l'arc tiers-point ou arc aigu devint aussi un moyen d'expression.

L'histoire de cette dernière grande transformation de l'architecture marque un des plus grands efforts de l'esprit et du sentiment dans la réalisation de l'art.

Il s'agissait, au XIe siècle, de trouver un moyen de prévenir les incendies si fréquents, allumés soit par les torches des Normands et des Sarrasins, soit par le feu du ciel, qui, en dévorant les combles de bois des églises d'alors, entraînaient la ruine de tout l'édifice; avant tout,

il fallait préserver l'autel, fondé sur le corps saint d'un martyr, le plus précieux trésor des populations en ces siècles de foi. On chercha d'abord à voûter de pierre le transept au milieu duquel s'élevait le ciborium, puis le chœur, puis tout le reste de l'église. Entreprise hardie et difficile, que les Grecs n'avaient pas tentée, que les Romains n'avaient réalisée que sur de petits espaces ! Les architectes du Moyen Age, inspirés par une pensée de foi, se mirent courageusement à l'œuvre. Les monastères étaient autant d'écoles d'architecture où l'on apprenait à bâtir en bâtissant. Partout s'élevèrent de nouvelles églises.

A chaque progrès dans l'art de construire les voûtes, correspond une modification de l'édifice. Peu à peu, l'église lourde, basse, étroite du roman primitif, écrasée par l'énorme poids des premières voûtes de pierre, se transforme, s'élève à mesure que la voûte elle-même, par l'emploi de procédés nouveaux, s'allégit. La fin du roman vit l'invention de la voûte d'ogives, la plus merveilleuse découverte du génie architectural. Le problème de la couverture des églises était résolu par la science la plus étonnante des lois de la pesanteur et de la statique. L'ancienne voûte en berceau, écrasante pour le monument, était

devenue une simple carcasse d'arcs, comblée de menue maçonnerie, et ne portant que sur des points déterminés. Sous son abri léger, s'élevèrent les grandes églises romanes qui commençaient à réaliser noblement les sentiments du peuple chrétien par leurs vastes dimensions et leurs tendances ascensionnelles.

Mais si légère que fût cette calotte tutélaire, elle était encore trop pesante au gré de ceux qui, en même temps qu'ils avaient voulu mettre l'église à l'abri du feu, aspiraient à la rendre la plus haute et la plus spacieuse possible, afin de mieux exprimer les ardeurs de leur foi, en répondant aussi plus convenablement aux besoins grandissants du culte. Il ne restait plus qu'un effort à faire pour ouvrir de toutes parts l'édifice roman et le lancer en haut ; mais cet effort était immense, car il n'y avait plus rien à inventer en fait de voûtes. Avec la dernière voûte du roman montée sur sa carcasse de doubleaux, d'ogives et de formerets, quoique la poussée fût à la fois fractionnée et réduite, les murs avaient encore besoin, pour la solidité, d'être pleins et les colonnes massives.

Un inconnu, moine ou laïque, inventa l'arc-boutant : le style gothique était trouvé.

Cette invention changea toutes les conditions de l'architecture en mettant à l'extérieur les supports du monument, au moyen de cet arc de déversement qui reportait hors-œuvre la charge de la couverture. Dès lors, toute liberté fut donnée aux architectes de se livrer à leurs conceptions. Maîtres de l'intérieur, n'ayant plus à se préoccuper de la poussée dés voûtes, déversée au dehors sur les piliers butants, ils purent élargir et élever à leur gré toutes les parties de l'édifice, ouvrir les murs, remplacer la pierre par le verre et répandre à flots dans l'intérieur, par les travaux multicolores, la lumière, dont le jeu savamment combiné faisait peinture dans cette admirable architecture.

On connaissait le cintre brisé ; plusieurs monuments romains et arabes en présentaient des exemples. Cette forme d'arc convenait merveilleusement au besoin d'élévation et d'agrandissement qui était dans tous les esprits. Après s'en être servi dans la voûte d'ogives, on l'adopta peu à peu pour toutes les ouvertures, arcades, baies, fenêtres de l'édifice ; on en vint à la systématiser au point qu'il fit partie intégrante de la nouvelle architecture. Tout était prêt pour le recevoir ; il vint seulement concourir à donner

au monument gothique le caractère de largeur et d'élévation rêvé par les architectes chrétiens. L'adjonction du formeret à la voûte d'ogives l'appelait ; il se trouvait tout tracé par cette membrure saillante de voûte, profilée sur le mur dont elle suffisait à tenir lieu. Il se plaça dans la cathédrale gothique comme conséquence. Au point de vue technique comme au point de vue expressif, il se prêtait admirablement à l'idée que l'on poursuivait à travers les transformations successives de l'église romane, et qui eut son plein épanouissement dans cette merveilleuse abbaye de Saint-Ouen à Rouen, toute aérienne, toute à jour avec ses trois étages de verrerie, le dernier prodige d'une architecture à laquelle il ne restait plus rien à trouver après ce sublime et suprême effort.

Il n'y a qu'à comparer tel monument druidique de l'époque celte, celui de la Roche-aux-Fées, en Bretagne, par exemple, avec cet admirable édifice pour voir comment l'homme, en empruntant à la nature ses moyens de construction, en est arrivé au comble de l'art architectural.

C'est le même spectacle qu'offrent les autres arts.

Comme pour l'architecture, les éléments de la peinture ont été pris dans le monde naturel.

La nature a colorié tous les êtres, tous les objets. La contemplation continuelle du ciel avec les splendeurs infinies du soleil et des nuages ; la vue des eaux, des arbres et des fleurs à l'éclat multicolore, des minéraux et des animaux aux espèces si variées, était bien propre à inculquer à l'homme un vif sentiment du coloris et l'art des nuances. L'arc-en-ciel lui offrait toute la gamme des couleurs. C'était comme une palette toute préparée où il n'avait qu'à tremper son pinceau. Plus à sa portée, la lumière colorée de l'iris, une simple gouttelette d'eau éclairée par le rayon du soleil matinal lui révélait, dans un spectre lumineux, la même série graduée du jaune, du rouge, du bleu, de l'orangé, du vert, du violet et de l'indigo. Le sol, avec ses minéraux et les sucs de ses plantes, lui fournissait les couleurs elles-mêmes.

Il n'y avait plus qu'à les préparer et à les appliquer. Les exemples de mélanges et d'assortiments abondaient sous ses yeux. Les fleurs, les insectes, les papillons, les oiseaux, les coquil-

lages, étaient pour lui d'admirables spécimens de décoration.

A l'imitation de la nature, l'homme a peint les divers objets à son usage susceptibles d'être revêtus de couleurs, meubles, vases, ustensiles de toute sorte ; il a teint ses vêtements pour n'être pas moins bien habillé que les animaux de toute espèce qui l'entouraient ; il a couvert les murs de ses habitations et de ses temples d'enduits coloriés. L'azur de la voûte céleste lui suggéra l'idée de peindre les plafonds de ses édifices. Ainsi est né l'art de la décoration.

Le commencement de la peinture proprement dite a été la coloration des surfaces planes ou des parties en relief des monuments, au moyen de teintes plates uniformes en jaune, en rouge, en bleu, en vert. C'était une coloration décorative plutôt qu'imitative. Les artistes des premiers temps cherchaient seulement à égayer et à orner leurs constructions en donnant à la brique ou à la pierre l'éclat de la couleur.

Tout est brillant dans la nature ; tout ressort en tons vifs et multicolores. L'homme s'est fait peintre naturellement. Peu à peu il est devenu artiste en s'inspirant des modèles infiniment variés qu'il avait sous les yeux, en donnant

aux couleurs un sens en rapport avec leur caractère. Il s'est servi de la coloration soit pour se rapprocher davantage de la réalité dans les œuvres de ses mains, en y ajoutant un décor varié, soit pour exprimer aux yeux certains sentiments et produire dans l'âme certaines impressions, au moyen des couleurs, telles que le rouge, le jaune, le blanc, le noir, devenues le symbole de la grandeur, de la force, de la lumière, de l'innocence, de la douleur.

Dans sa première période, la peinture n'est que de la teinte. Soit qu'elle s'applique à des surfaces solides, comme les murs, les statues, les vases, soit qu'elle s'imprègne dans des substances spongieuses, étoffes, tapis, vêtements, ce ne sont que des couleurs uniformément étendues, sans autre recherche que la diversité des tons. Puis, l'art s'étudie à produire des effets non seulement par la variété des nuances, mais par des dispositions particulières de lignes et de figures, par des agencements de motifs décoratifs. Le dessin s'unit à la peinture.

L'homme avait dessiné avant de peindre. Les barres, les ronds, les figures géométriques, les silhouettes d'animaux et d'hommes, que l'enfant trace par terre ou sur une pierre tendre avec un

bout de bois, un morceau de craie, un clou, n'importe quoi, c'est du dessin. Il était naturel à l'être humain, doué d'intelligence et de réflexion, d'imiter ce qu'il voyait, de reproduire au trait les êtres, les objets dont il était environné.

Avec le temps il s'est appris à bien faire. Nombre de monuments des âges primitifs témoignent de l'habileté à laquelle les plus anciens peuples étaient arrivés de bonne heure. On ne tarda pas à rehausser de couleurs les dessins au trait ou à dessiner au pinceau. L'art de la peinture était constitué.

Son principal usage, à l'origine, a été de décorer les temples, les autels, les statues, les tombeaux. La peinture fait d'abord partie intégrante du monument. Elle fait corps, pour ainsi dire, avec l'architecture. Elle est purement ornementale, même lorsqu'elle représente des figures animées, des scènes de la vie réelle, comme les images des travaux des champs qui ornent certains grands tombeaux égyptiens. Dès le début de l'architecture, on voit partout la décoration picturale accompagner et compléter l'œuvre de l'architecte. « Depuis les briques émaillées des palais de Ninive, écrit Charles Lameire, depuis les peintures savantes de l'ancienne Egypte jus-

qu'aux tombeaux et aux vases typiques de l'Etrurie, nous constatons une ornementation peinte, sœur de l'ornementation sculptée, qui la complète parfois, mais qui souvent, très souvent, apparaît seule, brillant de sa propre beauté. »

Les Egyptiens sont les décorateurs par excellence. Chez eux tout est simple et grand à la fois. « Avec des lignes, des bandes, une écriture imagée au premier chef et une grande sobriété de tons, ils ont su produire des merveilles (1). » Témoin ces magistrales colonnes des temples de l'île de Phylæ, « dont chaque fût couronné est un chef-d'œuvre de combinaison et de coloration. » Les temples et les palais des Assyriens et des Chaldéens ne sont pas moins admirables, malgré la simplicité du décor, avec leurs beaux croisements de briques coloriées, avec leurs savantes dispositions de rosaces et de palmettes, avec la belle symétrie de leurs encadrements.

L'art étrusque, l'art hellénique, l'art romain, qui ne demandent d'abord leurs effets qu'à des tons monochromes heureusement agencés, nous montrent ensuite leurs tombeaux, leurs temples, leurs maisons, leurs vases revêtus d'une décora-

(1) C'est le jugement de Ch. Lameire, un maître dans l'art de la décoration.

tion où l'harmonie des couleurs s'allie à l'élégance du dessin, à la savante variété des ornements et des sujets. On y rencontre, avec cette pureté de lignes et cette sobriété de tons qui caractérisent l'art antique, des scènes complètes, de véritables tableaux. La céramique grecque surtout multiplie ces petits chefs-d'œuvre de composition.

Déjà la peinture s'est séparée de la décoration. En quittant le monument, elle a pris une existence propre, originale. En Grèce, elle existe comme un art spécial. Si ce n'est pas encore le tableau pour le tableau, c'est déjà l'indépendance de la composition et du sujet. La peinture s'affranchit.

D'une certaine manière, la peinture a progressé en cessant d'être un art purement décoratif. Pour être quelque chose par elle-même, indépendamment de l'édifice ou de l'objet qu'elle servait primitivement à orner, elle a dû perfectionner ses procédés, accroître ses ressources. Ce n'est que peu à peu qu'elle a acquis tous ses moyens, qu'elle est arrivée à la pleine possession d'elle-même, à toute sa perfection.

A l'origine, dans son rôle de simple décoratrice, la peinture imitait de plus près la nature ;

elle n'avait alors qu'à fournir des motifs d'ornement pris dans le monde vivant ou à simuler sur les édifices, dans le cadre du monument, des scènes de la vie réelle.

En quittant cette fonction accessoire, pour créer des œuvres propres et originales, la peinture avait d'autant plus d'efforts à faire pour représenter la vie, la nature, qu'elle ne s'applique qu'à des surfaces unies et doit se borner à l'apparence. Elle y est arrivée par le progrès continu de l'art du dessin et de l'art du coloris.

Le dessin, surtout, lui a servi à remplir son objet. En cela elle se rapprochait encore de la nature. Selon l'observation de Ingres, « le dessin devient le moyen d'expression de plus en plus dominant, à mesure que nous nous élevons dans l'échelle des êtres. » C'est à la fois par la forme et la couleur que les êtres inorganiques se distinguent. Les minéraux, les végétaux se reconnaissent ainsi. Pour les animaux, au contraire, y compris l'homme, il suffit des formes, des contours.

Le dessin devait donc être l'élément principal de la peinture, quand celle-ci cessa d'être simplement ornementale pour devenir expressive. « Les premiers peintres de l'antiquité, dit Philostrate,

ont peint avec une seule couleur, et rien néanmoins n'empêche qu'on ne distingue dans de pareilles peintures les formes, les caractères, les passions. Si vous faites le portrait d'un nègre avec un crayon blanc, le trait ne laissera pas, il est vrai, de paraître blanc au spectateur, mais les formes de son nez aplati, de ses cheveux crépus, de ses joues saillantes, de ses lèvres épaisses, le noirciront suffisamment à leurs yeux (1). »

La couleur a concouru avec le dessin à faire de la peinture un art complet de représentation et d'expression.

Les couleurs éparses dans la nature n'ont qu'une signification individuelle. Le rouge est le rouge, et le jaune est le jaune. La peinture, en réunissant les diverses couleurs, en les harmonisant, en leur donnant une valeur propre selon leur emploi et leur relation, en a fait une langue lumineuse, dont elle se sert pour exprimer toutes les nuances de la vie et pour traduire même les sentiments de l'âme. L'art est tout dans ce langage muet, mais singulièrement expressif. C'est lui qui le forme et lui donne tout son sens.

Polygnote, le grand peintre grec, ne se servait

(1) *Vie d'Apollonius.*

que des trois couleurs fondamentales : le rouge, le jaune, le bleu ; mais ces trois couleurs se prêtent aux combinaisons les plus variées, les plus imitatives. Avec elles, en y ajoutant le noir pour les effets d'opposition et pour les nuances intermédiaires, le peintre peut tout représenter, tout exprimer. Un tableau célèbre, *le Couronnement de la sainte Vierge* de Velasquez, semble, selon l'observation de M. Charles Blanc, n'avoir été peint qu'avec du rouge et du bleu, et cependant, quelle variété de nuances, quelle intensité d'expression !

Les grandes compositions religieuses et historiques, inspirées d'Homère, dont Polygnote, Micon et Parænos avaient orné les portiques du Pæcile à Athènes et de la Lesché à Delphes, sont encore de la peinture décorative puisqu'elles accompagnaient le monument ; mais, on le voit par les descriptions de l'époque, les sujets étaient traités pour eux-mêmes, comme s'ils eussent été représentés à part ; et, s'ils conservaient une certaine ordonnance architecturale, ils comportaient aussi des dispositions et des effets de perspective propres au tableau.

Parrhasius porta l'art grec à sa pecfection. Sous Périclès, ses émules et lui ne faisaient plus

seulement de la peinture murale comme leurs prédécesseurs, ils composaient aussi des tableaux indépendants sur toile ou sur bois, qui se plaçaient dans les maisons, qui devenaient la propriété des particuliers. Un des tableaux de Parrhasius s'était conservé cinq cents ans après sa mort : Tibère le paya 150.000 fr. de notre monnaie.

Il faut constater que cette émancipation de la peinture qui lui donna sa vie propre, son indépendance, ne fut pas sans nuire en même temps à sa dignité, à sa grandeur. La décadence suivit la liberté.

Comme la sculpture, qui était, dans les beaux temps de la Grèce, toute religieuse et patriotique, la peinture dévia jusqu'au genre le plus banal et le plus licencieux.

Ce ne furent plus les dieux et les héros comme dans les grandes compositions picturales de Polygnote et de Parænos, qui fournirent la matière des tableaux. Les sujets religieux et nationaux avaient uniquement inspiré les peintres de la grande époque. Imposés d'abord par le monument ou par la tradition, en quelque sorte architecturale, de la peinture dans l'antiquité, ils furent peu à peu abandonnés. On trouve encore

le grand art dans les compositions allégoriques du siècle d'Alexandre, comme l'*Occasion* de Lysippe, et surtout la *Calomnie* d'Apelles, connue par la description de Lucien; il y avait beaucoup d'habileté, un grand savoir-faire dans les imitations de Zeuxis qui, d'après la légende, trompaient les oiseaux eux-mêmes ; il devait y avoir aussi beaucoup d'esprit et de grâce dans ces tableaux d'intérieur, dans ces petits sujets de genre que nous devinons par la mosaïque des colombes de Tivoli, qui en est un si charmant échantillon. Toutefois, ce n'est plus là qu'un art restreint et amoindri, s'il est vrai que l'idéal de la peinture eût consisté à rester toujours au service de l'architecture et qu'elle eût pu, sans rompre avec ses traditions, arriver à la perfection qu'elle a acquise en passant du monument dans l'atelier du peintre.

En Grèce et dans le monde romain, l'évolution de l'art pictural le conduisit à sa décadence. Au lieu de s'élever en cessant d'être une décoration accessoire, la peinture, livrée à elle-même, s'abaisse et se corrompt avec le temps. Ses sujets préférés finissent par être ceux dont les maisons de Pompéi nous ont conservé d'élégants mais scandaleux spécimens.

Un art nouveau commence à naître à cette époque, avec le christianisme.

Dans la constitution de la nouvelle société chrétienne, la peinture, revenue à ses origines, reprit son rôle primitif de décoratrice. Son principal emploi fut de servir à l'ornement des églises. Elle revint aux sujets exclusivement religieux. Les basiliques grecques et latines de la période du triomphe de l'Eglise, jusqu'au xe siècle; les églises romanes et gothiques qui les remplacèrent dans l'Europe chrétienne, revêtirent la riche parure des mosaïques et des fresques adaptées à l'architecture des nouveaux temples. Les images de Dieu le Père et du Christ, celles de la Vierge Marie, des Anges, des Prophètes, les scènes de la Bible et de la Vie des Saints resplendirent sur tous les murs.

L'art original des premiers siècles chrétiens finit par dégénérer en imitation stérile. Les modèles de Byzance s'étaient imposés partout. La peinture n'offrait plus que des réminiscences ou des copies maladroites. L'art concentré en lui-même, sans contact avec la réalité, s'épuisait dans la formule. Si l'inspiration restait élevée, l'exécution était tout à fait défectueuse. Les plus nobles sentiments de foi, les plus hautes concep-

tions du divin et du mystique ne purent suppléer à ce qui manquait du côté de la technique.

On eut là la preuve que l'art est inséparable de la nature et que l'idéal ne lui suffit pas.

La renaissance de la peinture s'opéra en Italie, après plus d'un effort individuel pour sortir du convenu et retrouver la vérité. Cimabue marque la transition des deux époques. A Florence, un de ses disciples, Giotto, soustrait la peinture à l'imitation des Byzantins. C'était un simple pâtre. Il revient à la nature et, en revenant à la nature, il retrouve la vie, le mouvement, l'expression. La nature qu'il observe, qu'il imite, c'est la nature vivifiée par la pensée et idéalisée par la foi. Il crée en peinture l'idéal chrétien, porté si haut, après lui, par le moine Fra Angelico de Fiesole, Luca Signorelli, Orcagna, Botticelli.

Masaccio le continue. Il retrempe encore plus profondément l'art dans la nature. Il devient le maître de dessin de toute l'Italie. Alors paraissent ces immortels artistes, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, le Titien, ces merveilleux interprètes de la nature, ces traducteurs incomparables de la beauté idéale, dont le nom personnifie le génie même de la peinture.

Cinquante ans, cent ans même et plus avant Giotto, quoique avec moins d'éclat et moins de renommée, nos artistes français s'étaient émancipés, il faut le dire, de l'imitation servile du modèle byzantin. Les peintres qui composèrent les étonnantes peintures murales de l'église de Saint-Savin, dans la Vienne, si justes de dessin et d'expression, celles de la cathédrale de Cahors, des églises de Saint-Philibert de Tournai, de Saint-Jean de Poitiers, de Notre-Dame de Montmorillon, de Saint-Gilles de Montoire en Loir-et-Cher, de Poncé dans la Sarthe, d'Auxerre, du Puy et autres encore; les enlumineurs qui exécutèrent les miniatures des manuscrits, avaient fait faire à l'art, dès la fin du XI[e] siècle, les progrès que l'on attribue au disciple de Cimabue. Dans ces œuvres primitives qui dénotent déjà un art exercé et puissant, on sent l'étude directe de la nature et la recherche féconde de moyens d'expression neufs. L'art avait retrouvé sa voie.

C'est à l'art primitif chrétien que s'applique le mieux ce mot si vrai de Ingres : « Les commencements informes de certains arts ont quelquefois au fond plus de perfection que l'art perfectionné »; c'est-à-dire que, sous des formes

imparfaites ou rudimentaires, ils cachent souvent plus de beau qu'il n'y en a dans des œuvres plus achevées.

La France est la véritable initiatrice de cette renaissance qui donna l'impulsion à tous les arts; mais la gloire de l'école italienne a tout absorbé et son influence universelle lui a valu d'être considérée comme la première en tout.

La Flandre l'avait pourtant devancée aussi par l'invention de la peinture à l'huile, qui permit de remplacer les vieux procédés par des tons plus solides et plus durables. A cette époque, la peinture était toute chrétienne. Elle se tenait dans les régions les plus élevées du beau ; il ne lui manquait qu'un peu plus de science et d'habileté.

L'art, en peinture, n'a pu monter plus haut que le point où le génie des grands maîtres italiens du XVIe siècle l'a porté. Il y a eu, selon le tempérament particulier de chacun et les influences de temps et de lieux, des artistes de divers pays qui ont produit, même après ces maîtres incomparables, des œuvres aussi belles et aussi puissantes ; il y a eu des dessinateurs, des coloristes surtout, comme Rembrandt avec son clair-obscur, qui ont su produire des effets

nouveaux. Mais à moins qu'on ne trouve d'autres moyens d'exécution, d'autres procédés, dont on ne saurait même avoir l'idée actuellement, la peinture ne peut faire plus qu'elle n'a fait.

Si elle est appelée à réaliser des œuvres plus grandes et plus belles que celles des maîtres anciens, ce ne sera pas par une entente plus habile de la composition, par une plus grande perfection du dessin, par un sentiment plus vif de la couleur, ce sera par une plus grande vérité des sujets.

La nature mieux suivie, la convenance historique mieux observée, la vie réelle mieux rendue, voilà ce qui permettra à la peinture, s'il naît encore des artistes de génie, de surpasser quelquefois les Raphaël, les Léonard, les Michel-Ange, les Titien, les Rubens, les Rembrandt, les Poussin.

Déjà l'école moderne du paysage, représentée en France par les Troyon, les Rousseau, les Corot, les Daubigny, les Millet, a fait faire à la peinture un réel progrès dans ce genre en la rapprochant plus de la nature. Dans le genre historique et religieux, on entrevoit aussi, à travers certains tableaux modernes, cet art supérieur en vérité et en sentiment. Ce qui lui manque

encore, c'est cette largeur de conception, cette recherche de la beauté idéale, cette noblesse d'exécution qui distinguent les chefs-d'œuvre anciens. Si la peinture, revenant au point où l'avaient laissée les Van Eyck, les Memling, les Van Orley, les Pérugin, et d'où la fit dévier son évolution vers le naturalisme, retrouvait la pureté et la vérité de ses belles inspirations, en y ajoutant tout ce que le talent et l'expérience ont apporté depuis, elle pourrait surpasser le grand seizième siècle lui-même.

Nul doute que la sculpture ait précédé, dans l'ordre des temps, la peinture proprement dite. Les moyens qu'elle emploie sont, en effet, plus simples. Elle reproduit les choses par le modelé. Sa façon d'imiter les formes, en rendant le relief même du modèle, est plus naturelle, plus facile que le procédé de la peinture pour représenter, sur une surface plane, la forme et la couleur des objets.

A l'origine, elle s'est confondue avec le dessin. Elle n'était qu'une gravure au trait sur une substance plus ou moins molle ; puis elle est devenue du modelage au moyen d'une matière malléable,

telle que l'argile ou la cire, et enfin cette façon du bois, de la pierre et des métaux qui constitue la statuaire.

La vue des figures fortuitement découpées dans les rochers, ou des empreintes fossiles d'animaux et de plantes, ou des pétrifications formées par les eaux minérales, ou des coquillages naturels, a pu donner l'idée de ces représentations en relief des êtres et des objets de la nature, qui avaient l'avantage, sur les simples reproductions au trait, de figurer plus réellement le modèle.

Les hommes, les animaux, les plantes étaient autant de statues vivantes qu'il suffisait de chercher à reproduire, soit en façonnant l'argile, soit en taillant un corps dur, comme le bois et la pierre, pour créer l'art de la sculpture.

Elles furent, sans doute, bien grossières ces premières statues faites par la main humaine, à moins que l'art n'ait été un don de Dieu à l'homme et ne se soit perpétué chez les peuples qui avaient le mieux conservé les traditions primitives.

On voit par les plus anciens monuments de la statuaire qu'elle procède originairement de l'imitation de la nature. Même les plus informes essais en ce genre témoignent de la préoccupation de faire semblable au modèle vivant.

On ne peut pas, en effet, considérer comme des ébauches de statues, les pierres coniques, et à peu près brutes, que les anciens sanctuaires de Phrygie, de Cilicie et de Chypre possédaient comme images de leurs divinités. C'étaient des symboles et non des représentations. On chercha toujours dans la statue à imiter l'apparence humaine.

Les fouilles modernes du temple d'Ephèse, en mettant à découvert les fondations de la *Cella,* ont fait retrouver le piédestal de la statue de la déesse. Cette antique figure était, dit-on, taillée dans un tronc de figuier ; le temps l'avait noircie. « L'art de l'époque à laquelle elle avait été sculptée ne lui avait pas donné des traits bien séduisants. Mais du moins, écrit un archéologue, elle avait forme humaine et représentait quelque chose d'animé. »

Ce fut certainement la préoccupation des premiers sculpteurs, dans tous les pays, d'imiter, autant qu'ils le pouvaient, la nature.

Dans un art comme la sculpture, qui n'a sa raison d'être que dans la conformité de la représentation au modèle, les conventions durent nécessairement suppléer à l'insuffisance et à la pauvreté des moyens d'expression dont elle

disposait à son début. On dut se contenter de ce qui ressemblait à peu près à une figure, à des yeux, à une bouche, à des bras, à des jambes.

Il y eut ainsi une période d'apprentissage et de tâtonnements, marquée par une lutte incessante de l'outil contre la matière et par un perfectionnement progressif des procédés techniques.

On commença par d'informes ébauches de l'être humain et de l'animal, pétries dans l'argile ou taillées dans le bois et même dans la pierre. Ce n'était que de l'à-peu près, qui persista quelque temps à l'état de modèle. Puis, la main devint plus habile, l'œil plus sûr, mieux exercé. Il se forma des traditions de métier, des écoles d'art qui firent progresser la statuaire. La rigidité fit place au mouvement. La tradition grecque faisait honneur de cette révolution à Dédale. Il passait pour avoir été le premier à ouvrir les yeux des statues, à détacher du corps les bras et les jambes.

Vraisemblablement, les premiers sculpteurs avaient été des modeleurs. Ils avaient cherché, par l'imitation de la nature, à donner une forme définie aux matières malléables, terre glaise et argile, qu'ils avaient à leur portée. Les figures modelées en terre étaient ensuite durcies au feu.

L'art de la céramique marcha de pair avec celui de la sculpture. Le bois s'offrit aussi au sculpteur, dès qu'il fut muni d'instruments assez tranchants et assez maniables pour le tailler. La légende grecque rapporte que le célèbre Athénien Dédale, antérieur à Homère, sculptait en bois. L'art n'en était que là encore, à cette époque, en Grèce. Ce n'est que plus tard qu'il aborda la pierre et les métaux.

Dans la sculpture, autant que dans l'architecture, la matière commandait à l'art. La nature des substances employées eut une grande influence sur le caractère et le style sculptural de chaque pays.

En Egypte, par exemple, où le sol fournissait en abondance les granits, les porphyres, le basalte, le serpentin, et peu de marbre, la sculpture se ressentit de la rigidité et de la pesanteur de la matière. De là, ce genre de statues colossales aux membres collés, aux attitudes immobiles.

La Grèce, au contraire, qui possédait les plus riches carrières de marbre, et de marbre multicolore, blanc, noir, jaune, gris, invitait ses artistes à se servir de ces beaux matériaux, que le ciseau d'acier pouvait facilement travailler, pour faire leurs statues comme pour construire

leurs temples. Et même, cette variété de marbres de toutes couleurs devait conduire à la polychromie en sculpture. La Grèce en donna l'exemple. Il y eut chez elle un genre de statuaire procédant de la combinaison de matières diversement colorées par la nature.

On ne se contenta pas des marbres, on employa aussi les métaux pour produire ces effets de coloris. L'or, l'argent, le bronze, l'ivoire entrèrent dans la statuaire. A côté des statues de plusieurs marbres, on fit des statues de divers métaux assemblés. Le plus riche parti était tiré de la combinaison de l'or et de l'ivoire. C'est ainsi qu'était faite la fameuse Minerve de Phidias.

A l'époque où la Grèce s'éveillait à l'art, il y avait longtemps que l'Egypte et même l'Assyrie étaient en possession d'une statuaire.

Tous les matériaux, même les plus durs, ont été employés dans ces pays. Plus de 4.000 ans avant Jésus-Christ, les savants praticiens égyptiens, très bien outillés, sculptaient et fouillaient le basalte, le granit, le porphyre, aussi bien que les calcaires et le marbre.

L'imitation de la nature, mais l'imitation raisonnée et intelligente, était tellement le principe

de la statuaire que là où la série des monuments conservés permet, comme en Egypte, de suivre les différentes phases de cet art, on constate que les plus anciennes œuvres de la sculpture sont, non seulement les plus parfaites d'exécution et de style, ce qui témoignerait en faveur d'une tradition primitive, mais aussi les plus semblables à la nature.

La merveilleuse statuette de scribe accroupi, du musée du Louvre, datant de la Ve ou VIe dynastie; la statue de bois du musée de Boulacq, représentant le bonhomme connu sous le nom de Ka-em-Kè, statue non moins étonnante et peut-être encore plus ancienne, l'une et l'autre d'une vérité saisissante, sont évidemment faites d'après nature. Ces figures parlantes sont même, selon toute apparence, des portraits.

On était parti de l'idée de représenter en bois ou en pierre les personnages, les animaux, les êtres vivants; on avait voulu imiter la nature, faire ressemblant. L'imitation voulue de la nature est sensible dans les plus anciennes sculptures égyptiennes, telles que le lion qui se voit au Louvre dans la salle d'Apis.

Ce n'est que plus tard, sous l'influence des idées religieuses et sociales du temps, que l'art

s'est systématisé, affectant un caractère hiératique et traditionnel, plein de grandeur de dignité, mais éloigné de la vie et tourné de plus en plus à la formule. A cet art appartiennent ces statues aux bras collés le long du corps ou croisés sur la poitrine ou appuyés sur les cuisses, aux jambes rapprochées, aux yeux bridés et toujours de face, aux formes longues et grêles, aux attitudes rigides, à l'aspect uniforme. Elles étaient bien en rapport avec le génie d'un peuple qui faisait consister surtout la majesté dans la solidité et la stabilité. Mais ici la matière a peut-être fait autant que la convention pour la création de cet art raide et immobile, aussi lourd que les matériaux qu'il employait.

La sculpture chaldéo-assyrienne nous montre également l'imitation de la nature, portée jusqu'au réalisme brutal dans les représentations de l'homme et des animaux. Pour ajouter encore à l'effet, les artistes ninivites et babyloniens mettaient leurs sculptures en couleurs. Les bas-reliefs dont ils ornaient leurs monuments étaient peints.

Dans l'histoire de l'art, l'ornementation sculptée marche de pair avec l'ornementation peinte. Même la décoration sculpturale emprunte

souvent le secours des couleurs pour rechanger les ornements et les faire mieux ressortir aux yeux.

L'art de l'Orient, comme celui de l'Egypte, finit par s'immobiliser dans des formes traditionnelles, qui avaient conservé l'empreinte noble ou gracieuse, solennelle ou naïve du modèle, mais dont la raideur et l'uniformité excluaient la vie.

L'un et l'autre en étaient là quand ils furent appelés, soit par l'intermédiaire des artistes Lydiens et Phrygiens d'Asie-Mineure, soit par les rapports directs entre l'Egypte et la Grèce, à fournir les premiers modèles et à donner les premières leçons à la statuaire hellénique.

Les deux influences orientale et égyptienne sont reconnaissables dans l'art grec. Si les sculptures de Sélinonte paraissent des copies des bas-reliefs ninivites, si les célèbres figures d'Egine en rappellent les poses, d'un autre côté, les statues d'Apollon, retrouvées dans les ruines du vieux sanctuaire de Delphes, et tout égyptiennes par le style, montrent qu'un autre courant avait apporté dans l'Hellade les produits artistiques de la vallée du Nil.

L'art grec, en possession de ses moyens, se

dégagea des traditions et des influences archaïques qui avaient présidé à sa naissance pour revenir à la nature, à la vie. L'homme, c'est son modèle. La beauté des formes plastiques, c'est son idéal. Jamais la beauté du corps humain n'a été rendue avec plus de vérité et de perfection que dans la statuaire grecque. Les grands artistes du siècle de Périclès en ont laissé les plus admirables types.

Dans leur amour de la nature, les Grecs avaient divinisé la beauté. Leurs dieux, leurs déesses, ils les figuraient sous les plus belles formes de l'homme et de la femme qu'ils pussent concevoir. Leur mythologie ne leur permettait pas de s'élever plus haut dans la conception de l'idéal religieux, mais le génie d'un Phidias savait transfigurer la beauté naturelle du type humain, pour la rendre digne de la divinité. Du maître des dieux, Jupiter, il faisait le type de la majesté toute-puissante; dans Minerve, la déesse de la sagesse, il montrait l'emblème de la grâce et de la force unies à la chasteté. Et ainsi par cette imitation idéalisée de la nature, les Grecs s'étaient élevés au suprême de l'art. La statuaire était arrivée avec eux au plus haut point qu'elle pût atteindre.

Telle qu'ils l'ont pratiquée, c'est un art parfait auquel il est impossible de rien ajouter comme procédé d'exécution et comme moyen d'expression.

En peinture, en architecture, en musique, on pourra toujours concevoir quelque chose de plus beau, de mieux fait que ce qui est. Aucun chef-d'œuvre dans l'un ou l'autre genre n'est le terme de l'art auquel il appartient. En sculpture, au contraire, il est impossible d'imaginer quelque chose de plus achevé, de plus parfait, sous le rapport de la beauté plastique, que la Vénus de Milo, la Diane de Gabies, l'Apollon du Belvédère, la Victoire de Samothrace, le Jupiter de Phidias, la Polymnie du Louvre et autres ouvrages marqués, au plus haut degré, d'un caractère de beauté et de vérité, que le ciseau du sculpteur est matériellement impuissant à surpasser. Dès cette époque, l'heureux génie des Grecs avait porté l'art plastique à toute la perfection et à toute la puissance dont il est capable.

Jamais, en effet, la beauté du corps n'a été rendue avec plus de vérité et de perfection que dans les ouvrages des Attiques.

Il y avait, cependant, un autre genre de beauté à créer en sculpture.

Les Grecs s'étaient arrêtés à la beauté extérieure, celle qui charme le regard. Ils cherchaient plutôt à rendre de belles formes qu'à exprimer des qualités morales. S'ils étaient capables de comprendre la beauté de l'âme, ils s'appliquaient de préférence à rendre la beauté du corps, et ainsi leur art sculptural consiste plutôt dans la représentation des formes corporelles que dans l'expression des sentiments et des états d'âme qui en font la diversité.

C'est la beauté qu'ils cherchaient avant tout. Cette beauté qu'ils avaient divinisée, c'était l'attribut principal de leurs dieux.

En sculptant les images des dieux et des déesses, les artistes helléniques ne se préoccupaient que de leur donner le genre de beauté qui leur convenait.

C'est à peine si quelque différence de traits, de physionomie, d'attitude distingue Vénus de Diane, Junon de Minerve, Apollon de Bacchus, Jupiter de Vulcain. Tous ces dieux, d'une beauté plastique accomplie, sont généralement impassibles et comme impersonnels. Les autres personnages de la statuaire grecque sont conçus sur le modèle des dieux. Parfois, une expression particulière de grâce ou de force donne un

caractère personnel à telle ou telle représentation de la divinité ou de la simple humanité; rarement le ciseau du sculpteur sert à exprimer la tendresse, l'amour, la crainte, l'espérance, la douleur, comme s'il craignait que la manifestation des sentiments vifs et profonds de l'âme ne vînt compromettre l'harmonie des formes.

Cependant Praxitèle et les artistes de son école avaient poussé l'art dans une voie plus vivante. L'idéal religieux était moins élevé, moins sévère de leur temps; ils avaient rapproché davantage la divinité de l'humanité en introduisant dans les types divins les nuances des sentiments humains. Un critique ancien disait de Praxitèle : « Il a mêlé au marbre les passions de l'âme. »

Pour l'art grec, ce fut plutôt une décadence qu'un progrès, car la recherche d'une plus grande vérité, par l'expression des passions, au lieu de l'élever à un degré plus parfait, le fit tomber dans un genre de réalisme qui n'était plus l'ancien idéal et qui n'était pas encore la vie.

D'ailleurs, son principe même l'empêchait de tirer tout le parti de cet élément spiritualiste. Chez lui l'expression de tout sentiment était subordonnée à la beauté corporelle. Dans le

Laocoon, l'extrême souffrance est tempérée par le souci de l'arrangement et du bel effet ; la tristesse de la maternité douloureuse dans la figure de Déméter est contenue par la recherche de la grâce.

Un art préoccupé à ce point de la forme ne pouvait être un art entièrement vivant et vrai. Les Grecs ont atteint la dernière limite de la beauté, mais ils ne sont pas arrivés à la complète expression de la vie. Dans leur statuaire, le corps dominait l'âme.

L'art nouveau né de l'influence du christianisme fut au contraire un art essentiellement spiritualiste. La statuaire chrétienne du Moyen Age s'est attachée principalement à l'âme. Négligeant la beauté matérielle, qui n'était à ses yeux qu'une vaine apparence, elle a cherché surtout à manifester la beauté invisible. Elle a excellé à exprimer la vie surnaturelle, la sainteté, la pureté, l'humilité ; elle a imprégné la pierre de sentiment et d'onction.

En comparant les deux arts, on peut dire que la statuaire grecque et romaine consiste surtout dans la beauté de la forme, dans l'attitude, le geste ; la statuaire chrétienne dans l'expression.

Avec le temps, les artistes chrétiens se rapprochèrent davantage de la nature et s'inspirèrent même parfois de l'antique, tout en restant attachés avant tout à la foi. Si le ciseau des imagiers du Moyen Age qui sculptèrent les admirables poëmes de pierre des cathédrales de Chartres, d'Amiens, de Paris, de Reims, qui taillèrent ces belles et pures statues de Dieu, de la Vierge et des Saints d'un si grand caractère, avait été aussi habile que celui des Phidias et des Praxitèle, la statuaire eût atteint à cette époque son sommet par l'expression du sentiment unie à la perfection de la forme.

S'il fut donné à Michel-Ange de la porter à son plus haut point, c'est qu'il sut faire vivre le sentiment chrétien sous la belle forme de l'antiquité.

La révolution opérée par le christianisme dans la statuaire a créé, on peut le dire, un art nouveau. A travers une imitation parfois trop systématique de l'antique, la tradition libre et vivante du Moyen Age s'est perpétuée. Elle a fait prévaloir l'esprit nouveau contre le principe ancien. C'est à elle qu'on doit la tendance générale de l'art moderne de chercher un genre de beauté supérieur à la beauté trop abstraite de l'art antique, en imitant davantage la nature, en se préoccupant

surtout d'exprimer la personnalité humaine, l'âme, la vie. Entre les frises du Parthénon de Phidias et le groupe du *Départ* de François Rude sur l'arc-de-triomphe de l'Etoile à Paris, il y a toute la différence des deux arts.

Le dernier, pourvu qu'il ne tombe pas dans le sensualisme trop humain, et qu'il conserve les sources de l'inspiration chrétienne, est appelé à monter plus haut encore que le premier.

De tous les arts, la musique est celui qui, sous un certain rapport, doit le plus à la nature. Elle y a à la fois ses éléments et ses lois.

L'homme parle et chante naturellement; les oiseaux chantent; les corps résonnent. La nature est pleine de toute sorte de bruits harmonieux. Tout mouvement produit un son et chaque son est le résultat de lois qui font de toute matière et de toute vie les instruments d'un immense concert dont les accords se perdent dans les espaces infinis.

La musique, notre musique terrestre, est un écho lointain de l'harmonie de l'univers.

Les astres du firmament, dit l'Ecriture sainte, chantent la gloire de Dieu. La philosophie comme la science constate ce concert du ciel.

Dans le *Songe de Scipion,* Cicéron fait dire à son héros : « Je contemplais ces merveilles, perdu dans mon admiration. Lorsque je pus me recueillir : « Quelle est donc, demandai-je, quelle est cette harmonie si puissante et si douce qui me pénètre? — C'est l'harmonie, me dit-il, qui, formée d'intervalles inégaux, mais combinés suivant une juste proportion, résulte de l'impulsion et du mouvement des sphères, et qui, fondant les tons graves et les tons aigus dans un commun accord, fait de toutes ces notes si variées un mélodieux concert. De si grands mouvements ne peuvent s'accomplir en silence. »

Des auteurs ont expliqué l'origine des sept jours de la semaine par la musique céleste.

« Les anciens, dit l'un d'eux, aiment à parler du concert harmonieux que font entendre les astres dans leurs évolutions périodiques. Les astres étaient pour eux des êtres divins, dont les mouvements, réglés par une mécanique céleste, composent une série de cadences et de consonnances parfaites. Or, d'après les anciens, la plus parfaite des consonnances était produite par l'accord de quarte. Cet accord était pour eux le principe de toute l'harmonie. Ils ont voulu nous laisser quelque idée de cette admirable musique

dans la disposition des jours de la semaine qui se suivent l'un l'autre suivant l'ordre des quartes. Saturne, qui était la base du premier accord, donnait son nom au premier jour de la semaine ; le soleil, base du deuxième accord, donnait son nom au second jour, etc. »

Ce ne sont pas là seulement des imaginations poétiques. Kepler rapporte les mouvements des planètes à l'échelle des tons et des demi-tons d'une musique céleste dont on ne perçoit, dit-il, les accords ou la mélodie que sur le soleil (1).

Plus près de nous, sur la terre, il y a une musique universelle. La voix de la nature se fait entendre dans le chant des oiseaux, comme dans l'éclat de la foudre ; dans le murmure du ruisseau et le mugissement du torrent ; dans la brise légère qui passe à travers les roseaux et dans le souffle de tempête qui agite la cime des arbres. Elle résonne harmonieusement avec les corps sonores, avec les fils et les cordes tendus. Par le vent qui s'infiltre, ou qui bruit, ou qui s'engouffre, elle prend toutes les formes musicales.

Il y a réellement une musique des sphères célestes, toute imperceptible qu'elle soit à nos

(1) Faye, *L'Origine du monde.*

oreilles, une musique aérienne, une musique de l'écho, une musique des pierres et des grottes, une musique des plantes, une musique des animaux.

Si l'homme avait mieux écouté le ramage enchanteur des oiseaux, s'il avait prêté plus attentivement l'oreille aux vibrations harmoniques du vent, du métal, de la cloche, des cordes de la lyre et de la harpe, aux effets chromatiques des rafàles de vent dans les cheminées ou sous les portes mal closes, aux savantes modulations de la fauvette et du sansonnet, à l'impeccable tierce mineure du coucou dans les bois, aux inventions rythmiques du coq et de la poule, aux mille mouvements mesurés, à tout ce qui se meut et résonne dans la nature, la musique moderne serait née des milliers d'années plus tôt.

Certains phénomènes acoustiques étaient propres aussi à frapper les oreilles. Parfois, des dispositions fortuites de constructions de pierre produisent des résonnances musicales. Aucun monument de ce genre n'était plus célèbre dans l'antiquité que le colosse de Memnon, en Egypte; au lever du soleil, par l'effet de l'échauffement de la pierre, il rendait des sons harmonieux qui attiraient un grand nombre de visiteurs.

La nature elle-même produit de ces effets. La fameuse grotte de Fingal, en Irlande, est connue depuis des siècles et des siècles pour sa merveilleuse sonorité. « Toutes les citations des voyageurs, dit M. Henri Lavoix, s'accordent à décrire les harmonies douces qui sortent de ces grottes basaltiques (1). »

Il y a même, dans l'art moderne, un genre de musique auquel la musique de la nature a donné directement naissance; c'est la musique dite imitative. Celle-ci s'inspire de tous les bruits, de tous les sons, de toutes les harmonies existant dans la nature pour en donner la sensation.

Il y a chez les plus grands maîtres des exemples de ce genre de composition. Haydn, chargé par un maître de théâtre de décrire une tempête, dut imiter le souffle du vent, le bruit du tonnerre, les craquements de l'éclair qui déchire la nuée.

Beethoven a peint, en admirables accents, dans sa *Symphonie Pastorale,* les scènes les plus diverses de la nature, le murmure des eaux sur leur lit de cailloux, les éclats de la foudre dans les airs, le calme renaissant dans la campagne après l'orage. Dans une des plus agréables mélodies de Schubert, la *Truite,* l'accompagnement

(1) *La Musique dans la nature.*

imite bien les gracieux ébats du poisson dans l'eau. L'ouverture du *Vaisseau Fantôme* de Wagner présente un effet saisissant de tempête.

C'est la nature qui a fourni à l'homme les éléments de la musique. Elle lui a tout donné : la gamme, la mélodie, le rythme et l'harmonie. On peut dire que la musique s'est développée suivant des règles dépendant de lois naturelles.

Mais en recevant davantage, l'homme a eu plus à faire aussi pour tirer de ces éléments naturels un art. La musique est un produit plus complet de son intelligence que la peinture, la sculpture et même que l'architecture. Pour peindre, pour sculpter, l'homme n'a eu d'abord qu'à imiter. La nature lui fournissait les modèles : il les a interprétés.

Pour trouver la musique, il a dû la créer. C'est d'une longue élaboration des siècles qu'elle est sortie. Elle est le plus tardif des arts et celui qui a encore le plus à faire pour arriver à son plein développement.

Des milliers d'années se sont écoulées jusqu'au jour où l'harmonie s'est unie à la mélodie pour produire la première œuvre polyphonique. Apelles, Phidias, Ictinus ont précédé Bach et Mozart de vingt-quatre siècles.

Il est aussi naturel à l'homme de chanter que de parler ; mais cet instinct qui le porte à former des sons par la voix et à adapter son chant à un rythme, ce n'est qu'un effet de son organisation physique et morale. La musique n'est devenue un art que lorsque l'homme eut conçu, de lui-même, ou sous l'influence de la tradition primitive, l'idée d'un arrangement systématique des sons par leurs rapports d'intonation et leurs durées.

C'est là, en effet, l'essence de la musique. Elle est tout entière dans ces deux éléments : la progression par intervalles de sons déterminés et le mouvement mesuré.

Elle procède essentiellement par intervalles de sons et divisions rythmiques : c'est le principe de tous les systèmes musicaux, chez tous les peuples et dans tous les temps. Tous ont pour éléments nécessaires une certaine échelle de sons ou gamme, établie d'après des lois physiques, et une mensuration fondée également sur les phénomènes de la nature.

Cette échelle de sons, il a fallu d'abord la constituer pour régler le chant, et tel a été le commencement de l'art.

La répétition du même son en haut, ou l'octave, a été le point de départ de la gamme.

Lorsque deux personnes d'âge et de sexe différent émettent un même son, l'intervalle d'octave est produit par l'union de la voix d'homme avec celle de la femme ou de l'enfant. La même note chantée par la femme ou l'enfant donne, en effet, l'octave de la note chantée par l'homme. L'homme produit naturellement aussi l'octave en répétant en haut la note basse. La matière la contient d'une manière remarquable. Une corde métallique tendue, une plaque sonore que l'on fait vibrer, une cloche que l'on sonne, ou tout autre corps sonore donne toujours, avec le son fondamental, un second son qui est à l'octave du premier.

L'octave, ou doublement en haut du son, a fourni le cadre dans lequel devaient s'enfermer tous les sons de voix humaine.

Les différentes manières de diviser l'octave ont produit la diversité des gammes et des systèmes musicaux.

Entre la tonique et son octave, il existe un grand nombre de sons possibles. La science, au moyen d'appareils et de calculs, est arrivée à établir la série des infiniment petits de l'intervalle d'octave; mais l'oreille ne perçoit qu'un certain nombre de ces sons. C'est d'après le choix

des sons intermédiaires et la manière de les classer que se sont constitués les divers systèmes de gammes chez les différents peuples.

La nature a été encore ici la source de l'art.

Une loi physique préside à la formation des sons.

Lorsqu'une corde résonnante vibre tout entière, elle donne un son grave qui est le son fondamental. Si on la divise, en la touchant avec le doigt ou à l'aide d'un chevalet, en deux, trois, quatre, dix parties, les sons produits par les vibrations deviennent de plus en plus aigus. Il se forme une série harmonique, dont chacun des sons est en rapport numérique avec le son fondamental, c'est-à-dire que le son fondamental et les harmoniques successifs répondent mathématiquement au nombre de vibrations de la corde. Si le son fondamental, qui fait 100 vibrations, est 1, ses harmoniques qui font 200, 300, 400 vibrations, par suite de la division de la corde en 2, 3 ou 4 parties, sont exactement représentés, par rapport à leurs nombres de vibrations, par les nombres 2, 3, 4, etc. (1).

Il y a proportion mathématique. Quel que soit

(1) Blaserna et Helmoltz, *Le son et la musique*, p. 60.

le son fondamental, plus ou moins grave, plus ou moins aigu, l'octave fera toujours le nombre double de vibrations, et pour les autres sons, leur nombre de vibrations sera toujours déterminé par les rapports 3, 4, 5, etc. Et ainsi la note à la quinte, qui suit l'octave dans la série des harmoniques, fait trois fois plus de vibrations que la tonique.

La gamme grecque, d'où procède notre musique, s'est formée par quintes successives, hautes et basses, rapprochées du son fondamental ou tonique. A l'origine, elle ne comprenait que quatre sons, la tonique et son octave, le second harmonique, ou quinte, baissée d'une octave, et la quinte basse du son fondamental élevée d'une octave, ce qui donnait, d'après la notation actuelle, la série *la ré mi la*.

Cette gamme, très pauvre musicalement, était celle de la lyre primitive. Elle s'est complétée par des additions de quintes, *mi-si, si-fa, fa-ut, ut-sol,* qui, baissées et rapprochées les unes des autres, ont donné la suite, *la si do ré mi fa sol la.*

La gamme grecque, dite Pythagoricienne, n'est en réalité qu'une succession de quintes transportées dans la même octave. Elle était divisée en deux tétracordes semblables :

la si ut ré
ré mi fa sol

dont la superposition constituait l'échelle des sept tons ou heptacorde. Chacune des notes servant à son tour de tonique, il y avait autant de gammes que de notes. Mais le principe était le même pour toutes.

Ainsi formée, la gamme présentait un ensemble de cinq tons pleins et de deux demi-tons, dont la position respective variait selon le point de départ et constituait la différente modalité des gammes. On en vint à diviser en deux l'intervalle compris entre deux tons pleins et on eut ainsi, par l'addition des tons intercalaires, une série de douze demi-tons compris dans l'octave, dont l'ensemble forme la gamme chromatique, gamme exceptionnelle et employée seulement par intermittence.

Quant au genre enharmonique des Grecs, basé sur la subdivision des demi-tons en quarts de tons, il n'eut qu'un rôle spécial et tout accidentel dans la pratique.

La gamme Pythagoricienne, avec ses variétés conservées dans le chant liturgique de l'Eglise, dura jusqu'à la fin du XVI[e] siècle où, par suite de

transformations successives, elle donna naissance aux deux gammes, majeure et mineure, de la musique moderne.

Tout cela sortait de la nature. Quels que soient son point de départ et son mode de constitution, l'échelle musicale des sons s'est formée dans tous les pays, par un certain groupement des harmoniques produits par la vibration des corps sonores. Elle est le résultat d'une loi physique, plus ou moins savamment appliquée, selon le goût et le degré de culture des divers peuples.

Ainsi la gamme donnée par la nature est la base de toute musique; partout elle est formée des sons intercalaires de l'octave.

Il y a autre chose que des sons dans la nature, il y a aussi des mouvements réguliers.

L'homme a dû en être frappé dès l'origine. Il n'avait qu'à écouter les pulsations de son cœur, compter les battements de son pouls pour concevoir l'idée d'un partage des sons en temps égaux.

La respiration formée d'une suite de mouvements alternatifs, le battement régulier du pouls, le pas ordinaire de l'homme donnent la mesure à

deux temps. Celle-ci est donnée encore par le trot du cheval ; le même animal marchant au pas bat la mesure à quatre temps, et l'on observe la mesure à trois temps dans son galop.

Il existe dans la nature une quantité de bruits symétriques diversement combinés : le mouvement des vagues ; le flux et le reflux de la mer ; les oscillations du pendule ; les battements d'ailes des oiseaux.

Tous ces mouvements isochrones fournissaient un type de mesure de la durée des sons. Mais la mesure n'est qu'une division matérielle bonne à régler la marche générale du chant. Elle ne suffit pas à lui donner la vie, le mouvement. L'expression résulte du rythme qui a son principe dans l'âme et qui reflète les divers mouvements dont elle est animée.

Distinct de la mesure, le rythme résulte du retour régulier d'une sorte d'arrêt marquant des temps forts à côté de temps faibles.

La respiration entrecoupée de sanglots, la voix enflée par la colère ou contrainte par la peur, le rire saccadé, en sont des exemples. Il y a aussi des effets variés de rythme dans le cri des animaux, dans les aboiements de chiens, dans le chant du coq, dans les roucoulements de la

colombe, dans tout ce qui a voix et vie dans la nature.

Plus libre, plus accentué que la mesure, le rythme donne à la musique son caractère mobile, vivant, animé, passionné. Il est l'âme du chant.

C'est avec la gamme et le rythme que l'homme a créé la musique. Il lui a fallu beaucoup de temps et une longue suite d'efforts pour en faire un art.

L'homme chante comme il parle, il chante comme l'oiseau, d'instinct, spontanément; même à l'état sauvage il chante et joue des instruments variés.

Mais si le chant est inné à l'homme comme le langage, la musique n'est pas pour cela un produit spontané de la nature. On la trouve dès l'origine des civilisations : elle est même aussi ancienne que le monde; mais la musique qui ne se borne pas à adapter à des paroles un dessin mélodique, la musique qui exprime des sentiments, fait parler les passions de l'âme, et traduit la pensée, la musique qui renforce et complète la mélodie par l'harmonie et la colore par le timbre, mêlant les voix et les divers groupes d'instruments dans un savant et puissant en-

semble, c'est un art moderne et qui a mis des siècles et des siècles à se constituer.

La musique a commencé par la mélodie. Pour composer ses premiers chants l'homme s'est inspiré de la nature. Les bruissements de feuilles, les murmures des eaux courantes, les bourdonnements d'insectes, la brise dans les roseaux, le souffle du vent à travers les feuilles, le grondement du tonnerre, tous les mille bruits de la nature et surtout le ramage des oiseaux offraient à son observation des intervalles et des successions de sons propres à lui servir de thème pour ses compositions.

Ce furent d'abord des airs appliqués à des paroles. Aux époques primitives, la poésie commandait la musique.

Dans l'antiquité, la mélodie se montre comme l'accessoire du rythme; elle était subordonnée au mètre prosodique et formait une simple combinaison plus ou moins expressive, plus ou moins harmonieuse, de longues et de brèves. C'était de la poésie chantée, selon le rythme des vers.

Les Grecs, qui ont excellé dans la statuaire et l'architecture, sont restés inférieurs dans la

musique. Elle ne s'éleva pas chez eux au delà d'une sorte de haute déclamation destinée à renforcer, en l'idéalisant, l'effet de la parole. Elle resta l'accompagnement de la poésie lyrique.

Ainsi liée au vers, la musique n'arriva pas, avant l'époque moderne, à se constituer comme art distinct et propre.

La musique, qui est l'art immatériel par excellence, est née en réalité avec le christianisme. Les Grecs et les Romains, leurs imitateurs, n'avaient guère compris la musique que par son élément rythmique, qui la rattachait à la poésie. Le chant expressif, comme l'art sculptural sentimental, est un produit de l'esprit chrétien. De lui vient la mélodie.

C'est dans l'Eglise, c'est dans les chants composés pour le culte, sous l'inspiration de la foi et de l'amour, qu'elle a pris son essor. Le répertoire liturgique de saint Ambroise, de saint Grégoire et des pieux compositeurs postérieurs est le berceau d'où est sortie la musique moderne. Avec sa diversité de gammes, il offre les exemples les plus riches, les plus variés en mélodies. Il est la plus haute expression du chant vocal.

L'art mélodique, enrichi pendant plusieurs siècles par le génie de compositeurs, qui étaient

en même temps des saints, trouva au XIe siècle son moyen matériel de développement dans l'invention du moine bénédictin Guy, dit Arezzo, qui imagina, pour l'écriture musicale, le système de notation en points sur une portée de plusieurs lignes.

Jusqu'au XIVe siècle la musique resta homophonique. Les voix chantaient à l'unisson ; les instruments ne servaient qu'à doubler les voix.

Cependant, la nature fournissait un autre élément musical que la simple succession des sons et le rythme.

Dans les vibrations de la corde tendue, dans la résonnance multiple des corps sonores, principalement du verre, des métaux, les sons de la série harmonique sont en rapport avec le son fondamental; ils forment accord ensemble; ils sont consonnants.

Il y avait là le principe de l'harmonie.

Nicomaque raconte que Pythagore ayant écouté attentivement le bruit cadencé et alternatif de trois marteaux frappant sur une enclume, charmé des sons inégaux de l'airain retentissant, fit peser les marteaux et trouva dans les proportions mêmes du poids les proportions du son, tirant

ainsi des lois de la gravité les secrets d'une harmonie musicale (1).

Souvent, les brises de l'air dans les arbres, les rafales de vent sous les portes mal closes ou dans les cheminées, produisent des effets harmonieux, qu'il aurait suffi de transporter dans la musique pour créer le genre polyphonique. Les anciens connurent la harpe éolienne, fondée sur le phénomène physique de la résonnance multiple des cordes métalliques ; mais ils n'appliquèrent pas les principes de l'harmonie à leur musique.

C'est au Moyen Age qu'on en trouve le premier usage. C'est dans les cloîtres, où l'on cultivait le chant liturgique, que l'on commença à étudier les effets de la simultanéité des sons.

Les premiers essais d'harmonie ne remontent pas au delà du IXe siècle (2).

Mais, depuis le jour où le moine Hucbald de Saint-Amand, observant sur l'orgue l'effet agréable de deux sons entendus ensemble, imagina un mode d'accompagnement du plain-chant procédant par quartes et par quintes, jusqu'au jour où Richard

(1) Ch. Blanc, *o. c.*, p. 59.
(2) Coquard, *o. c.*, p. 22 ; Cf. Marcillac, *Histoire de la musique moderne.*

Wagner fit éclater dans une forme nouvelle de drame toutes les richesses de sa splendide instrumentation, l'harmonie n'a point cessé de s'élever, par une suite de progrès continus, à l'état d'une science complète.

Naïve et toute rudimentaire au Moyen Age, elle arrive, vers la fin du XIVe siècle, par l'emploi des successions de tierces et de sixtes, qui remplacent le barbare enchaînement par quartes et par quintes, à l'accord parfait, majeur et mineur, fondement de la combinaison des sons entre eux. L'instinct appuyé sur la nature avait fait trouver la véritable base harmonique. Au lieu de ces associations compliquées de plusieurs airs différents, où se complaisait l'art subtil des arrangeurs de musique, des chantres d'église, dont l'exemple fit bientôt loi, avaient imaginé en France le déchant à trois parties, ou *faux-bourdon,* consistant dans l'emploi de séries de tierces et de sixtes adaptées au chant, à l'exclusion des quartes et des quintes qui se rencontraient ordinairement dans les combinaisons d'airs différents. Les parties liées entre elles s'y soutenaient les unes les autres et formaient un seul tout sur la même note.

De là naquit l'harmonie proprement dite, avec les accords simples et soutenus et les mouvements

liés des diverses parties. Débarrassée par Palestrina des complications de mauvais goût à la mode, elle parvint avec lui à une plénitude et une noble suavité qui la firent trouver digne du culte.

Toutefois, la musique consonnante du XVIe siècle, la musique à la Palestrina, a marqué un temps d'arrêt dans le développement musical. Pure, suave, harmonieuse, elle charme l'esprit et l'oreille, mais elle n'est que faiblement expressive et devient monotone. Avec ses qualités tonales, dues surtout à l'exécution des accords parfaits d'après la gamme juste, on pouvait la prendre pour la perfection de l'art.

Elle supplanta le chant liturgique et, du même coup, étouffa le génie mélodique. Il n'y a pas une mélodie dans Palestrina ; il ne peut pas y en avoir avec un système musical tout en harmonie.

La musique moderne s'est trouvée retardée de deux siècles par l'abandon du principe mélodique et l'adoption de l'harmonie consonnante. Le chant grégorien, issu des gammes grecques, en contenait les deux éléments fondamentaux : l'accord dissonant et la modulation. Maintes fois, en effet, comme dans le verset *Alleluiatique* de la messe de Pâques, la mélodie grégorienne fait entendre l'intervalle de septième diminuée qui appelle, par

l'effet de l'harmonie attractive, l'accord dissonant. Elle offre aussi maints exemples de modulation aux tons les plus éloignés, comme le verset *Æterna fac* du *Te Deum*, si puissamment original que, dans Wagner lui-même, il n'y a rien de plus hardi et de plus fort.

Les essais de musique profane, dans la forme du madrigal, le retour à la mélopée antique, qui fit adjoindre le récitatif au chœur madrigalesque en contre-point, mirent sur la voie du genre nouveau dramatique, créé sous le nom d'Opéra. De ces tentatives sortit l'art moderne. On en fait honneur à Monteverde. Ses œuvres le montrent comme le véritable créateur de l'harmonie dissonante et de la modulation, d'où naquit la mélodie dramatique. « Le premier, écrit M. Arthur Coquard, il a compris la valeur de l'accord de septième dominante, sa force attractive et modulante... Avec la dissonance sans préparation et la modulation qui en est la conséquence, Monteverde jetait dans le monde musical une force nouvelle et formidable, l'accent passionné, et par là le drame allait vivre (1). »

Cet accord créateur d'où allait sortir, après une

(1) *O. c.*, p. 35.

élaboration de plusieurs siècles, un monde musical nouveau, il était dans la nature. Les harmoniques le donnaient. C'est l'homme qui avait manqué ici à la nature.

La différence entre la musique ancienne et la musique moderne, née au XVIIe siècle, résulte de la transformation de la tonalité opérée par l'harmonie dissonante naturelle.

Dans la voie nouvelle ouverte par Monteverde, élargie par Lulli et Rameau, le génie musical a créé avec Sébastien Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Gluck et leurs succcesseurs en ce siècle, des œuvres admirables en tous les genres, opéras, symphonies, musique de chambre, oratorios, telles qu'on peut dire que cet art nouveau a mis moins de temps à atteindre sa perfection que les arts beaucoup plus anciens de la peinture, de la sculpture et de l'architecture n'en ont mis à se dégager de leurs rudiments.

La musique étant surtout le langage des sentiments, le chant en est la forme à la fois la plus naturelle et la plus expressive. La voix donnée par Dieu à l'homme est un instrument, et même l'instrument de musique par excellence. Rien n'égale sa beauté, sa puissance. Elle est comme la vibration extérieure de l'âme. Appliquée au

chant, elle rend merveilleusement toutes les nuances de la douceur et de la force, de la grâce et de la grandeur, de la tristesse et de la joie.

Elle produit la mélodie et l'harmonie. Elle contient tous les éléments musicaux. La voix de la personne est apte, selon son degré de gravité ou d'acuïté, à traduire les divers genres de mélodie ; l'association des voix de plusieurs personnes, chantant à plusieurs parties, forme l'harmonie. Les voix suffisent aux mélodies les plus variées, comme aux effets les plus riches de la polyphonie.

La musique n'avait pas besoin, pour se développer et devenir un art complet, d'autres organes que la voix humaine. Toutefois, l'homme n'a pas tardé, dans tous les états de civilisation, à s'apercevoir qu'il pouvait se donner à lui-même une seconde voix, tantôt plus douce, tantôt plus forte, et d'une variété de timbre plus grande. S'il est seul avec les oiseaux à chanter, il n'est pas le seul être sonore et harmonieux de la création, puisque tous les corps sont susceptibles de rendre des sons. Il a suffi d'observer les phénomènes de la nature pour s'apercevoir que l'on pouvait, avec des roseaux et autres arbustes, faire des instruments chantants, tels que sifflets, cha-

lumeaux, flûtes ; avec des cordes tendues sur des montants sonores, créer des organes musicaux dont la lyre et la harpe sont les principaux types ; faire résonner le bronze, le cuivre, en lui donnant une forme appropriée de cor ou de trompette.

La Bible place l'invention des instruments de musique à la même époque que celle de la métallurgie, à la sixième génération après Caïn, fils d'Adam : elle remonte aux origines du monde.

La musique instrumentale est devenue ainsi le complément du chant. Les instruments de musique sont les auxiliaires de la voix. Ils ont été employés à l'origine pour la doubler. Ils produisaient un effet de renforcement et ajoutaient la variété de timbre. La flûte rustique, le chalumeau, la trompette, la lyre, la harpe n'ont eu d'abord que cette destination.

Mais avec l'invention de l'harmonie, les instruments de musique ont pris un emploi spécial. Ils ont servi à former un chœur distinct de celui des voix, soit comme concert séparé, soit comme accompagnement du chant. L'orgue, avec ses jeux de timbre différent, avec son mécanisme mettant en mouvement un grand nombre de tuyaux à la fois, a été l'origine de l'orchestre.

Par l'emploi des divers instruments, imaginés pour produire des sons, et qui concourent à l'effet des voix ou forment concert à part, un élément nouveau s'est ajouté aux trois éléments constitutifs de la musique, mélodie, rythme, harmonie. Celui-là, « sans être essentiel à l'égal des trois autres, ajoute à la force d'expression de nouvelles et prodigieuses ressources. » L'art musical moderne, si riche, si varié, comparé à la musique antique, tient même en grande partie à l'instrumentation ou orchestration, « qui n'est autre chose que la science des timbres, l'art de grouper les instruments des différentes familles. »

Chacun des règnes de la nature a fourni un genre d'instruments différent. Ceux-ci ont formé comme autant de familles dans le grand concert instrumental. Au règne minéral se rattachent les instruments de cuivre et d'argent, de toute forme, de tout timbre, trompettes, clairons, cors, cornets à pistons, trombones, ophicléides, grosses basses ; du règne végétal proviennent les divers instruments de bois, fifres, flûtes, hautbois, clarinettes, bassons ; le règne animal a fourni les instruments à corde, lyres, luths, harpes, violons, violoncelles, contre-basses.

Une hiérarchie a pu être établie dans ces fa-

milles d'instruments, sous le rapport de l'expression. Chose remarquable, leur pouvoir expressif est en raison du degré d'élévation du règne auquel ils appartiennent. Au dernier rang sont les instruments de cuivre; au second, les instruments de bois; au premier, les instruments à corde, tirés des entrailles des animaux.

Toutefois, cette classification fondée sur la nature n'est pas absolue. Le rôle de l'homme y apporte des changements. Car l'effet des instruments musicaux ne dépend pas seulement de leur matière; il tient aussi à leur mode de jeu.

Le souffle et la main sont les deux moteurs des instruments de musique. Par essence, le souffle est un agent d'expression plus intime, plus personnel que la main ; l'âme semble passer avec lui dans l'instrument. La main a une action plus variée et peut produire plus d'effet. Tel instrument, d'un ordre plus ou moins élevé, sera plus ou moins expressif selon la manière dont il est joué.

Le cor de chasse est le plus simple des instruments. Mais il est particulièrement sympathique, parce que, n'ayant ni trous ni clefs, il doit tout au souffle. La main, au contraire, triomphe sur le violon; elle y déploie toute l'agilité des doigts,

toute la puissance du bras, et par là exerce l'action la plus étendue. Les flûtes, les hautbois, les clarinettes, les bassons, mus par la langue et les lèvres, chantent plus harmonieusement, mais sont d'un effet moins pénétrant que les instruments à corde, dont les vibrations ont leur écho dans les entrailles humaines.

L'orchestre les réunit tous. Il les confond dans un harmonieux ensemble, où chacun, avec son timbre et son accent particulier, remplit son rôle et concourt à l'effet général. L'art de les employer constitue cet élément nouveau qui s'est ajouté à la musique, avec l'instrumentation, et qui a agrandi puissamment son domaine.

Les arts plastiques sont arrivés à peu près à leur perfection. Avec les moyens dont ils disposent, ils ne sauraient aller beaucoup au delà de ce qu'ils ont déjà produit. Les ressources de la peinture, de la statuaire, de l'architecture sont limitées. Il pourra venir des artistes qui surpasseront en génie Phidias et Ictinus, Apelles et Raphaël, Robert de Luzarches et Michel-Ange, qui produiront des œuvres plus belles, plus parfaites; mais ces œuvres ne seront pas d'une autre espèce que les plus beaux monuments

aujourd'hui connus de la statuaire, de la peinture et de l'architecture dans tous les styles.

La musique, au contraire, est appelée à progresser. Elle a été le dernier des arts à se former et elle est loin d'avoir atteint encore tout son développement. Il lui reste beaucoup à faire pour tirer parti de toutes les ressources que la nature et la science ont mises à sa disposition.

Elle a encore une longue carrière à parcourir pendant laquelle il lui sera donné de se perfectionner, de multiplier ses gammes, de s'enrichir de nouvelles formes mélodiques et harmoniques, de trouver de nouveaux rythmes, de nouveaux effets, en un mot d'étendre son domaine vocal et instrumental et de faire du nouveau.

Si merveilleux qu'aient été ses résultats, l'art est encore resté beaucoup en arrière de la nature. C'est ici qu'une imitation intelligente, raisonnée, doit s'appliquer à la musique pour la faire progresser.

En un sens, la musique mélodique a été appauvrie par l'adjonction de l'harmonie. Elle s'est privée de beaucoup de moyens d'expression en se réduisant, dans les temps modernes, à deux gammes et en constituant ces gammes suivant une échelle à degrés restreints et durs.

La voix humaine, depuis la note la plus profonde de la basse jusqu'à la note suraiguë du soprano le plus élevé, dispose de tons beaucoup plus nombreux que ceux de la musique, pour exprimer toutes les nuances des sentiments.

L'art musical, en effet, dans les limites des sons que l'oreille peut percevoir, c'est-à-dire dans l'étendue de neuf à dix octaves qu'embrassent les voix et les instruments, ne comprend, avec ses gammes systématiques en tons pleins et demi-tons, qu'une centaine de sons au plus. Entre les deux extrêmes de l'échelle musicale, la voix, au contraire, peut produire des centaines et des milliers de tons. Bien plus fines et bien plus multipliées sont ses intonations.

La musique grecque, plus riche en cela que la nôtre, faisait usage des quarts de ton. La musique liturgique les a employés aussi originairement. Certaines musiques orientales les ont retenus ; elles ont même des huitièmes de ton.

Le progrès de l'art musical appelle un développement de la gamme.

Pour avoir toute son extension, la musique doit se rapprocher de la nature. La gamme naturelle, telle qu'elle est donnée par la voix humaine, est la gamme enharmonique, qui en

reproduit le plus grand nombre de nuances possibles, quarts de ton, huitièmes de ton, dixièmes et vingtièmes de ton, intervalles théoriquement possibles et qui deviendraient exécutables et perceptibles par une culture musicale plus perfectionnée de la voix et de l'oreille.

La gamme rudimentaire, celle des peuples primitifs, est de quatre ou cinq sons : telle l'ancienne gamme chinoise et l'écossaise. Notre gamme moderne naturelle est de sept, la gamme chromatique en a douze. Cette gamme musicale n'est pas une gamme définitive, immuablement fixée. Elle changera, elle se perfectionnera.

On arrivera à la gamme parfaite, au vrai type de la mélodie, à la gamme enharmonique avec ses intervalles indéfiniment multipliés. L'art du chant, mieux cultivé, (et qui ne sent tout ce qu'il a encore à faire aujourd'hui pour arriver à égaler l'éblouissant rossignol, dont les audacieuses vocalises échappent même à notre notation musicale ?) l'art plus parfait du chant, le retour à la mélodie et la prédominance de celle-ci sur l'harmonie y conduiront. Là, sans doute, est la musique de l'avenir.

La mélodie y gagnera en souplesse, en variété, en expression. L'harmonie, infiniment enrichie

par cette gamme scientifique et féconde, en prendra un caractère de justesse et de vérité physique, dont on a perdu le sentiment avec nos instruments à clavier, accordés à tempérament égal, le piano et l'orgue moderne, qui ont faussé les oreilles et altéré le goût, en ramenant les voix et l'ochestre lui-même à leur gamme fausse.

Renouveler le système des gammes, modifier la mesure, trop uniforme, trop systématique aussi, enrichir la mélodie et créer des rythmes nouveaux : c'est là qu'il faut chercher le progrès de la musique, bien plus que dans les effets d'instrumentation.

En résumé, la voie reste ouverte au progrès dans tous les arts par une observation plus parfaite de la nature aidée du génie de l'homme.

L'histoire du développement des arts montre que si chacun d'eux a son modèle dans la nature, il n'en est pas néanmoins une simple copie.

L'art s'est formé dans tous les genres en créant d'après un type qui n'était pas seulement emprunté au monde physique.

Les architectes ne se sont pas bornés à imiter la nature en construisant, d'après ses indications, des édifices en forme de grottes, de rochers, de

souterrains, d'allées couvertes, comme celles des forêts. Il n'a pas suffi aux peintres et aux sculpteurs de couvrir les édifices et les objets usuels de teintes plates et uniformes, comme celles du firmament et de la mer, de sculpter le bois et la pierre sur le modèle des coquillages, des cristaux, des fossiles, des rochers; ce n'a pas été assez pour les musiciens d'imiter les divers bruits ou sons des corps sonores et des êtres vivants; les uns et les autres ont fait beaucoup plus : ils ont créé.

Historiquement, l'art, dans tous les genres, est parti de la nature; mais il s'est élevé plus haut, et cela d'après des lois, en quelque sorte, innées en l'homme.

Cette considération de fait éclaire la théorie du beau dans les arts.

Pas plus esthétiquement qu'historiquement l'art n'est une simple reproduction. Il est quelque chose par lui-même, quelque chose de spontané et de distinct, quelque chose qui a vie en soi.

Il y a un fond de principes commun à tous les arts; il y a des règles générales du beau qui s'appliquent à tous les produits et fabricats artistiques; il y a une théorie universelle qui

embrasse et explique tout ce qui s'est fait dans le domaine de l'art.

Pour mettre en relief ces principes et ces règles qui constituent la science de l'esthétique, il faut analyser la notion du beau et étudier les conditions de l'art.



CHAPITRE IV

La nature du Beau.

Des principes, des lois président à la production des œuvres d'art.

Si l'homme a cherché à imiter la nature en dessinant, en sculptant, en bâtissant, en chantant, c'est avec le désir intime de faire mieux qu'elle, et avec le sentiment qu'il pouvait créer quelque chose de différent et de supérieur. En s'adonnant aux arts, il a suivi des règles, des tendances que l'on pourrait dire innées en lui, tant elles sont naturelles et générales. Il a voulu produire, dans tous les genres, des œuvres qui répondissent à l'idéal qu'il s'en faisait. Avant tout il a cherché le beau.

Le beau est la loi suprême de l'art. C'est le beau aussi qui en est la raison d'être.

Le métier suffisait à l'utile. Il n'eût fallu que des ouvriers ordinaires pour construire des logements, fabriquer des ustensiles de ménage, des vêtements, des armes ; en un mot, tous les objets usuels que réclament les besoins de la vie. C'est pour le beau que l'art s'est formé et développé ; c'est pour le beau qu'il y a eu des artistes à côté des ouvriers ; c'est pour le beau que tout ce qui était dans la nature ou à l'usage de l'homme s'est transformé en œuvres d'art.

Mais, qu'est-ce que le beau ?

Il n'est rien de plus simple et de plus complexe à la fois que la notion du beau. Tout le monde sent ce que c'est. Voilà pourtant des siècles et des siècles que les philosophes de toutes les écoles, les critiques d'art de tous les genres, dissertent sur le beau, sans être parvenus à se mettre d'accord sur son caractère et ses conditions essentielles. On dirait vraiment que le beau dans les arts est plus facile à produire qu'à définir.

Les théories les plus diverses se sont manifestées à ce sujet.

Il existe un grand nombre d'esthétiques, tant anciennes que modernes, esthétiques spiritua-

listes, esthétiques matérialistes, esthétiques mystiques, esthétiques panthéistes, esthétiques historiques, esthétiques rattachant le beau, les unes au bien et au vrai, les autres à Dieu, celles-ci aux milieux, aux circonstances historiques, celles-là à l'homme, à la nature.

Il y a du vrai dans toutes; mais aucune n'est la vraie.

On s'est trop attaché à la métaphysique du beau et pas assez à la critique. Toutes ces synthèses, plus ou moins systématiques, ont l'inconvénient d'excéder le sujet et de ne pas rendre suffisamment compte de ce qui est à la portée de tout le monde dans les arts.

A côté des divers systèmes sur le beau, il y a place pour une esthétique indépendante, et, par là, il faut entendre une théorie de l'art prise dans l'art lui-même, une théorie qui explique le beau artistique, non pas tel qu'on peut le concevoir, mais tel qu'il est, et d'après les principes qui lui sont propres.

Une des causes qui ont le plus contribué à l'abus de la métaphysique dans les théories esthétiques et, partant, au vague et à la confusion des systèmes, c'est la préoccupation de faire concorder la théorie du beau avec celle du

bien, comme si le beau sensible se confondait nécessairement avec le beau moral.

Le beau et le bien, au sens moral, ne sont pas la même chose. Il n'est pas exact de les identifier ou d'ériger en principe qu'il n'y a de beau que ce qui est bien. Autrement, il faudrait toujours appeler beau, dans le sens esthétique, ce qui est honnête et ce qui est utile, puisque l'honnête et l'utile sont, au moins partiellement, le bon et le bien.

Or, l'honnête n'est pas absolument le beau, des actes très honnêtes, très bons pouvant être laids en eux-mêmes. L'utile, non plus, n'est pas le beau, car il y a quantité de choses et d'actions qui sont utiles sans être belles et qui, étant utiles, sont bonnes en quelque manière.

Le beau ne se confond pas non plus avec le vrai, en ce sens que le vrai peut être laid, horrible, repoussant. Il serait absurde, d'un autre côté, de prétendre que le laid est nécessairement le faux. Mais ce que l'on doit dire, c'est qu'il n'y a pas de beau en dehors du vrai. Et tel est le sens du mot de Boileau :

Rien n'est beau que le vrai.

Par là, l'auteur de l'*Art poétique* n'a pas iden-

tifié le beau avec le vrai, mais il a posé comme condition nécessaire du beau, soit dans l'ordre intellectuel, soit dans l'ordre sensible, soit dans l'ordre historique, qu'il fût toujours aussi le vrai.

Si l'on identifie, en principe, le beau avec le bien ou avec le vrai, on confond dans les choses humaines des qualités qui ne sont identiques qu'en Dieu.

Il en serait autrement, si l'on se plaçait au point de vue de l'artiste et qu'on lui recommandât de ne chercher le beau que dans le bien moral. Car, s'il y a une esthétique indépendante, ce n'est pas à dire, pour cela, que l'art ne relève que de lui-même. L'art, comme la littérature, est soumis aux lois de la religion et de la morale, et ce serait le livrer à toutes les aberrations que de vouloir l'affranchir de ce joug nécessaire. Il faut même dire que la suprême expression du beau sensible est de s'unir au beau moral.

Mais l'homme, dans ses œuvres, peut séparer le beau moral du beau esthétique ; il peut, en peinture, en sculpture, en musique, s'arrêter au beau sensible, jusqu'à le dénaturer et le rendre mauvais.

A considérer l'art en lui-même, il est distinct du bien.

Le beau, dans l'art, est une question de forme et d'expression. Ce qui est bien fait est beau.

Un corps d'homme ou de femme est une belle chose en soi, puisque le corps humain est le chef-d'œuvre de la création terrestre; cependant, la vue de la nudité, dans les conditions de la nature déchue, peut offenser la morale, et la représentation de ce beau corps, par la peinture ou par la sculpture, a de quoi blesser la pudeur. Voilà certainement un cas où le beau n'est pas le bien.

Un théâtre destiné aux jeux scéniques les plus libres du drame et de la danse, peut être un beau monument d'architecture, très bien conçu, très bien exécuté; il s'en faut cependant que ce soit une école de vertu et de décence. Voilà encore un cas où le beau ne sera pas le bien.

Une musique licencieuse, lascive, peut être très belle, au point de vue de l'art de la mélodie et de l'harmonie : elle n'en sera pas moins corruptrice. Et ici encore le beau artistique ne concordera pas avec le bien moral.

Le beau est beau en soi. Un paysage, un homme, un animal, un objet quelconque est

beau, indépendamment de toute idée morale de bien. Un beau corps impudique ne serait pas plus beau s'il était saint. La nature est belle par elle-même. Même quand la morale est en cause, le beau reste distinct du bien; mais alors ce n'est plus qu'un beau purement sensible et qui ne sert qu'à exprimer le mal.

Du reste, le mal est dans la pensée plutôt que dans les choses elles-mêmes, qui ne sont que des formes extérieures.

Mais, quoique la notion du beau soit distincte de celle du bien, il arrive ordinairement que ce qui est vraiment beau, dans l'acception la plus large du mot, est bon aussi.

Une belle peinture, ne fût-ce qu'un simple paysage, contient en elle-même une certaine quantité de bonté. Une représentation de l'homme et de la nature réfléchit quelque chose de la pensée créatrice qui est éminemment bonne en chacune de ses œuvres, et par là même, elle offre un mélange de beau et de bien.

Etant belle, l'œuvre d'art est bonne aussi en quelque degré, même sans une intention expresse de l'auteur, qui a pu songer uniquement à faire beau. Mais de ce qu'il s'est mis en communication avec la nature pour la représenter par les moyens

de son art, il a pris nécessairement d'elle ce qu'elle contient de bon dans le beau.

Dans nos admirables édifices religieux du Moyen Age, on peut ne considérer que l'art de l'architecture qui s'y manifeste dans toute sa science et toute sa grandeur ; mais, par cela même que le monument est bien fait, qu'il répond convenablement à son objet, qu'il réalise pleinement ce que les constructeurs chrétiens se proposaient par cette technique savante, il porte dans tout son ensemble l'empreinte de la pensée qui l'a inspiré, et cette pensée, qui est sortie à la fois du cerveau de l'architecte et de l'âme des multitudes, d'où l'architecte sortait lui-même, était essentiellement bonne, puisqu'elle élève encore si haut, aujourd'hui, l'intelligence et l'âme du visiteur.

Et ainsi le bon, sans se confondre avec le beau, se rencontre avec lui dans les œuvres d'art qui procèdent de la belle nature ou d'une inspiration élevée.

S'il est nécessaire de maintenir, en principe, la distinction du beau et du bien dans l'art, il ne l'est pas moins d'affirmer qu'en pratique, l'union de l'un et de l'autre doit être la règle de l'artiste.

C'est cette union qui a produit les plus beaux

chefs-d'œuvre de l'art dans tous les temps. C'est lorsque l'art s'est inspiré de la religion et de la morale qu'il a atteint, à toutes les époques, son plus haut degré de beauté et de vérité. Les arts primitifs de l'Egypte et de la Grèce, qui furent essentiellement religieux, en sont d'irrécusables témoignages.

Entrons maintenant plus avant dans la question en nous faisant une idée précise du beau.

Les théories sur le beau abondent depuis l'antiquité. L'écueil de ceux qui ont voulu donner du beau une définition purement métaphysique a été de rester dans l'abstrait.

Pour Aristote, par exemple, le beau consiste dans l'ordre et la grandeur. Plotin voit le beau dans l'unité de la forme qui impose l'harmonie aux éléments variés de l'être. Saint Augustin, après lui, déclare que « la forme de toute beauté est l'unité. » Dans le même sens saint Bonaventure dit que « la beauté n'est pas autre chose qu'une équation harmonieuse : *Æqualitas numerosa.* » Et, à sa suite, le P. André donne comme caractère du beau l'unité dans la variété. Winckelmann écrit aussi que l'unité et la variété sont les deux véritables sources de la beauté. Et telle est

également la doctrine de Victor Cousin. Thomas Reid disserte sur les éléments du beau plus qu'il ne définit le beau lui-même. Kant met le beau dans l'idée qu'on en a. Ce qui revient à peu près à la pensée de Jouffroy : « Le beau est ce avec quoi nous sympathisons dans la nature humaine exprimée par des symboles naturels », et à cette autre de Gioberti : « Le beau est constitué par l'union intime d'un type intellectuel avec une représentation de l'imagination esthétique. » Pour Schelling « le beau est une forme positive et active, réalisant dans l'individu l'idée éternelle correspondant à chaque genre d'être dans la raison divine et modifiant dans le particulier la vie par les formes qui en sont les symboles. » Enfin, M. Lévêque définit le beau « la force où l'âme agit avec sa toute-puissance et conformément à l'ordre, c'est-à-dire, de façon à accomplir sa loi. »

Il faut reconnaître que ces définitions, vraies à un certain point de vue transcendant, n'ont qu'un rapport très éloigné avec les œuvres d'art, quelles qu'elles soient. Elles n'indiquent pas pourquoi une peinture, une sculpture, une architecture, une musique sont belles.

Ce n'est pas définir le beau que d'analyser les

éléments dont il se compose; ainsi, quand on fait consister le beau dans l'unité et la variété, quand on dit qu'il résulte de l'ordre et de la proportion, quand on lui donne pour caractère essentiel la vie, quand on déclare qu'il doit unir en lui l'éclat de la forme à l'idéal, ou quand on professe qu'il est l'expression de l'infini par le fini, on ne fait que décrire les conditions intrinsèques de l'œuvre d'art, mais on n'établit pas le principe du beau et on n'en donne pas la raison.

Chacune de ces définitions et toutes ensemble sont insuffisantes pour nous faire comprendre ce qu'est le beau. Elles expriment simplement des qualités matérielles, telles que l'unité dans la variété, la proportion, l'harmonie, l'ordre, qui sont des conditions de la beauté, mais qui n'en constituent pas l'essence.

En outre, les théories psychologiques des métaphysiciens du beau ont l'inconvénient, en général, de chercher le principe du beau dans l'âme, dans les effets qu'il produit sur elle, plutôt que dans les choses elles-mêmes.

Elles méconnaissent la loi essentielle de l'art dont la source est dans la nature.

Cherchons à déterminer les éléments d'une esthétique plus rationnelle, plus vraie, en nous

plaçant au point de vue de l'œuvre d'art, c'est-à-dire au point de vue de l'imitation de la nature par l'homme, ou d'une création spontanée de son intelligence.

Sans contredit, la fin de l'art c'est le beau. De quelque manière qu'on le définisse, on doit admettre que le beau n'est pas seulement dans l'idéal, c'est-à-dire dans la conception que l'esprit peut s'en faire, mais qu'il est aussi, et avant tout, dans le réel, dans la vie. Son fondement est la réalité existante, d'où l'esprit et la main de l'homme le tirent pour le manifester dans leurs œuvres.

Platon a dit que le beau est la splendeur du vrai (1), et saint Thomas d'Aquin, avec plus de précision, qu'il est le resplendissement de la forme dans la matière.

L'une et l'autre définition de ces maîtres de la philosophie supposent que l'art est forme et matière, idéal et réel à la fois. Ainsi la nature en est le fond et l'esprit de l'homme l'élaborateur.

Mais ces définitions ne font pas encore pénétrer dans l'intime du sujet; elles ne déterminent pas

(1) Cette pensée ne se trouve nulle part exprimée sous cette forme dans ses œuvres, mais elle ressort de l'ensemble de sa doctrine. C'est pourquoi on a pu lui attribuer cette définition du beau.

au juste les conditions constitutives du beau. Elles ont besoin d'être expliquées et complétées.

Mettons-nous en face d'une œuvre de la nature ou de l'homme : qu'est-ce qui fait qu'elles sont belles ? Pourquoi doivent-elles plaire ?

Saint Thomas d'Aquin fait consister le beau dans ces deux éléments essentiels : l'éclat et le juste rapport, le resplendissement de la forme dans la matière et l'harmonie des parties (1). Il explique sa pensée par cet exemple : La beauté corporelle de l'homme consiste dans le juste rapport des membres joint à un éclat de couleur convenable ; de même, ajoute-t-il, que la beauté morale consiste en ce que la conduite et les actes de l'homme sont bien ordonnés à la lumière spirituelle de la raison.

Autrement dit, c'est la parfaite exécution des choses selon leur fin, et l'éclat, ou les qualités de couleurs requises pour que l'objet ressorte convenablement, qui nous donnent la raison de la beauté sensible.

Celle-ci consiste essentiellement dans la convenance, au sens le plus expressif du mot. Une belle forme avec une juste coloration, qu'il s'agisse de

(1) Opusc. 38, *De pulchro*.

dessin, de peinture, de sculpture, d'architecture, de musique, voilà le beau en art.

Cette définition, toute réaliste qu'elle paraisse, s'éclaire et s'ennoblit, si l'on tient compte des conditions requises pour constituer une belle forme. Ici l'élément idéaliste a toute sa part, nous le verrons plus loin, et aussi bien dans les arts d'imitation que dans les arts d'imagination.

En considérant le beau dans ses effets, on peut dire d'une manière générale que le beau c'est ce dont la vue ou l'audition plaît ; en d'autres termes, ce qui plaît à voir ou à entendre (1). Mais, par rapport à la personne, ce qui est beau, ce n'est pas ce qui plaît, ce qu'on admire, mais ce qui doit plaire, ce qu'on doit admirer, ce qui a en soi les qualités propres à faire naître la jouissance esthétique, à mériter l'approbation du goût. Autrement dit, le principe du beau est dans les choses elles-mêmes et non dans le sentiment qu'on en a ; le beau est objectif et non subjectif.

Il y a donc un beau réel, certain, général, un beau qui est la loi propre de l'art.

Le problème du beau se résume ainsi : D'un côté, pourquoi une œuvre d'art doit-elle plaire et

(1) *Sum. theol.*, I, q. v, a. 4.

se faire apprécier ? De l'autre, comment réaliser dans les œuvres d'art les conditions du beau ?

La source du beau est double ; elle est à la fois dans la nature et dans le sentiment. La réalisation du beau dépend des conditions d'exécution de l'œuvre d'art. Nous arrivons ainsi à pouvoir préciser. Une double loi domine la matière du beau : la loi de l'appropriation de la chose à son objet, ce que l'on peut appeler la composition, et la loi de la bonne exécution, ou l'ensemble des règles techniques de l'art.

Une chose, quelle qu'elle soit, est belle quand elle est en rapport avec sa fin et bien faite.

Ainsi, un tableau bien composé, c'est-à-dire conçu en vue de représenter une figure ou de rendre une scène, et bien exécuté, est beau ; une architecture bien ordonnée, selon le but de l'édifice, et bien traitée, est belle ; une musique qui exprime bien ce qu'elle veut dire et qui le dit convenablement, est belle.

L'art étant la manière de bien faire, c'est lui qui crée le beau dans les œuvres de l'homme, c'est lui qui donne à la matière sa forme et son éclat.

Sans analyser en détail les éléments philosophiques du beau, sans insister sur les conditions

d'unité et de variété, d'ordre et de proportion qu'il exige, on peut se borner à constater qu'il y a dans la nature et dans les choses un beau réel, certain, qui est l'objet de l'imitation de l'art, et il suffit d'indiquer comment l'artiste le produit et pourquoi les autres hommes le goûtent.

Mais ici une question se pose : « L'idée du beau ne serait-elle pas une illusion de notre esprit ou un phénomène de notre sensibilité, sans réalité extérieure ; ou bien, au contraire, le beau, se distinguant de l'idée et de la sensation, a-t-il, en dehors de nous, une existence objective ? »

C'est la question fondamentale de la théorie du beau ; c'est la question même de l'art.

Il y a une certaine école moderne, en esthétique et en art, qui rapporte uniquement le beau au sentiment. Elle prétend qu'il n'y a pas d'autre beau que celui que l'on conçoit soi-même ; en d'autres termes, que le beau n'existe que par l'idée que l'on s'en fait.

Cette fausse théorie découle du principe cartésien. La philosophie allemande moderne lui a donné sa formule en affirmant qu'il n'y a qu'un beau subjectif.

« La beauté, dit Kant, n'est rien en soi et

indépendamment de la relation du sentiment du sujet (1). » Schiller a dit de même : « Puisque nous ne faisons que sentir le beau, et ne le connaissons pas, il s'ensuit que nous ne recevons de lui que la notion d'une modification de notre état, modification qui se manifeste par le phénomène même de la sensation (2). »

D'Allemagne, cette théorie est revenue en France. Nous avons aujourd'hui des philosophes qui déclarent que « les qualités du monde extérieur ne sont autre chose que notre propre point de vue sur l'univers (3) » ; des critiques d'art qui écrivent : « La beauté n'existe qu'autant qu'elle apparaît ; elle n'est qu'une apparence, elle n'a de véritable réalité que dans notre âme. Nous la prenons pour une entité, pour une essence, et elle est un acte ; nous nous figurons qu'elle existe dans les choses, que nous l'y trouvons toute faite, et la vérité est qu'elle se fait devant nous et en nous (4). »

Voilà donc l'objection de l'école subjectiviste dans toute son étendue : « Il n'y a pas de beauté

(1) *Critique du jugement*, t. I, p. 32 (trad. Baron).
(2) *Esthétique. — Des limites qu'il faut mettre dans l'emploi des belles formes.*
(3) Alfred Foulliée.
(4) Cherbuliez, *L'art et la nature*, p. 119.

objective dans les choses ; il y a seulement celle que nous y mettons. Lorsque vous dites d'une œuvre de la nature ou de l'art qu'elle est belle, votre jugement ne désigne pas un caractère réel existant dans cette chose, mais un certain état d'esprit, une certaine disposition de votre âme en sa présence ; en un mot, le beau objectif n'existe pas. »

Ainsi le sentiment du beau ne serait qu'un rêve, qu'un jeu de l'esprit. Cette fleur, aux gracieux pétales, aux riches couleurs, c'est l'imagination qui lui donnerait sa parure ! Dans ce pur et charmant visage où resplendissent les grâces de la jeunesse et de la virginité, dans cette noble tête de vieillard qui reflète la sagesse des ans, la maturité de la pensée, il n'y aurait de beauté que celle que nous y mettrions nous-mêmes ! Ces bois, ces champs, ces frais ruisseaux, ces riantes collines, ces sites pittoresques, ces lacs aux rivages enchanteurs, ne seraient que des illusions de nos yeux charmés ! Cessons de regarder et tout s'évanouit. Beauté de l'homme, beauté de la nature, tout cela n'existe plus dès que l'œil manque pour la contempler et l'imagination pour l'embellir !

Il en est ainsi si le beau n'existe pas par lui-même, s'il est vrai qu'il n'y a qu'un beau de con-

vention ou de sentiment, lequel n'est réalisé dans l'art que par une création factice.

On a voulu chercher une réponse à cette fausse théorie dans l'étude des phénomènes esthétiques dont l'âme est le sujet. On a dit que comme ces phénomènes n'étaient pas simplement le produit de notre âme agissant sur elle-même, mais exigeaient aussi le concours d'un facteur externe, il fallait nécessairement chercher en dehors de nous la cause proportionnée des modifications esthétiques produites en nous. Et alors, en considérant le plaisir esthétique causé à l'âme par la vue ou l'audition d'une belle chose, le tressaillement produit dans la partie affective de l'être au contact du beau, on raisonne ainsi : « Pouvons-nous renfermer, résoudre dans ce sentiment, dans ce plaisir tout ce qu'il y a de réel dans la beauté, et dire que le beau n'est, en dernière analyse, que la modification, en certaines circonstances, de notre sensibilité ? Nous ne le pouvons pas. Ce serait admettre un plaisir sans connaissance préalable, un sentiment sans idée qui l'accompagne et le précède, un effet sans cause proportionnée.

« En effet, soit que vous considériez le plaisir esthétique en ce qu'il a de commun avec les

autres plaisirs, soit que vous envisagiez ce qu'il a de spécial, vous devez chercher sa raison d'être en dehors de lui, dans un acte de connaissance, dans une idée. Vous devez sortir du sentiment esthétique pour remonter à l'idée du beau.

« Pour éprouver, en effet, un sentiment de plaisir, de joie, d'amour, il ne suffit pas, ainsi qu'on l'a dit, de se trouver dans un état de corps ou d'esprit conforme à la nature sans qu'une connaissance intervienne. Ces passions ne sont pas, ne peuvent pas être de simples phénomènes instinctifs sans lien direct avec une perception. Tout plaisir, de quelque nature qu'il soit, est un mouvement de vie au moins sensible et suppose toujours une connaissance (1). »

L'argument du plaisir intime éprouvé dans la partie affective de l'être sous l'influence d'une belle peinture, d'une belle musique, ne suffit pas ici à prouver qu'au sentiment esthétique, qu'à l'idée du beau correspond une réalité objective. Car ce sentiment agréable, cette délectation sensible, que chacun constate en lui-même, d'autres le ressentent pour des choses qui ne sont pas réel-

(1) Montagne, *L'Esthétique de saint Thomas d'Aquin*, dans *Bulletin de l'Institut catholique de Toulouse*, janvier 1896, p. 261.

lement belles, ou qui ne le sont que pour eux. Et ainsi on en reviendrait à vouloir mettre dans la disposition mentale ou cérébrale du sujet la raison du plaisir esthétique.

Il faut une autre base à la démonstration de l'objectivité du beau.

La preuve qu'il y a une réalité dans la beauté, ce n'est pas à la psychologie, ce n'est pas à l'étude des phénomènes esthétiques dont l'âme est le sujet qu'il faut la demander : on retomberait dans le subjectivisme ; c'est à la nature elle-même.

Elle nous dira que le beau n'est pas seulement à l'état d'illusion et d'apparence dans notre esprit, ou même de simple sentiment vague et de sensation aveugle dans notre sensibilité, comme le veulent les philosophes et les critiques d'une certaine école.

Il n'y a, en effet, qu'une manière de répondre à cette théorie destructive de l'art, c'est de chercher dans les choses elles-mêmes la raison du beau. Le faux idéalisme, qui place le principe du beau dans le sentiment, conduit à ce scepticisme pratique qui équivaut à la négation même du beau.

Il faut mettre le beau dans les objets et non dans l'esprit, sous peine de renverser tout l'ordre

des choses et le fondement même de l'art; il faut affirmer la valeur objective du beau.

Mais d'abord, pourquoi l'école cartésienne et kantiste ne croit-elle pas à la réalité du beau? C'est qu'elle suppose que le beau n'a aucun fondement certain, qu'il ne dépend d'aucun principe absolu. Pascal eût volontiers dit du beau comme du vrai : « Vérité en deçà des Pyrénées, erreur au delà! » Pure boutade d'un esprit systématique! Les opinions varient selon les hommes, mais la vérité ne change pas. Il y a des dissidences de goût, mais le beau est immuable, certain, universel.

Le scepticisme esthétique est le fond de la théorie du beau subjectif. Descartes l'a formulé ainsi : « Généralement, on ne peut dire que le beau et l'agréable aient aucune mesure déterminée. L'un trouve ceci plus beau, un autre cela, chacun suivant sa fantaisie, et l'on ne peut dire absolument lequel des deux est le plus beau. Mais ce qui plaira à plus de gens pourra être nommé simplement le plus beau (1). »

Si Descartes, si Kant, et leurs disciples avec eux, ont raison, l'art est vain. Car si le beau n'est

(1) *Lettre* 72e.

que dans le sentiment, rien n'est beau, rien n'est laid en soi; le beau et le laid sont essentiellement relatifs et la même chose est à la fois belle ou laide, selon la disposition du spectateur, selon le jugement du plus grand nombre.

Théorie fausse, absurde, insoutenable ! Le beau relève de la connaissance intellectuelle et non pas seulement du sentiment et du goût. Il y a des raisons absolues du beau, des raisons qui font qu'une chose est belle ou ne l'est pas, que l'une l'est plus et l'autre moins. Il y a des règles de discernement et d'appréciation du beau, auxquelles tout esprit droit et cultivé doit se conformer.

On ne conteste pas que l'élément subjectif ait sa part dans le beau et même qu'elle y soit plus grande que dans le vrai. Assurément, « pour percevoir et goûter le beau, il faut le concours d'un grand nombre de facultés : les sens, l'imagination y jouent leur rôle tout comme la raison. A l'impression des sens, à la disposition des organes, ajoutez celle de la partie morale de notre être qui, souvent, à notre insu, est d'une grande influence dans nos jugements esthétiques (1). »

(1) Vallet, o. c.

On n'en doit pas moins affirmer le caractère absolu et objectif du beau.

Non, « le beau n'est point matière contingente et variable ; il a son essence et ses lois et il n'est permis à personne d'en juger à son gré. »

Le principe du beau n'est pas dans l'homme, il est en dehors de lui ; car s'il était dans l'homme, le goût personnel, moins que cela, la fantaisie deviendrait la loi du beau et il n'y aurait plus de beau absolu, universel, plus de matière certaine pour l'art, plus d'objet digne d'une imitation plastique.

L' « impressionisme » seul régnerait en art. Les choses ne seraient plus rien ; il n'y aurait plus que des manières individuelles de voir et de sentir, et la nature s'évanouirait sous le pinceau ou le ciseau de l'artiste en fantaisies illimitées.

Qu'objecte-t-on à la réalité du beau ? Vos règles, dit-on, ne reposent que sur des préjugés : ce qui paraît beau aux uns, ne l'est pas pour les autres. Vous admirez la Vénus de Milo ; d'autres admirent la Vénus Hottentote. En Europe, on trouve le blanc plus beau que le nègre ; mais, en Afrique, c'est le contraire. Les Romains aimaient un profil de visage au nez saillant ; les Javanaises

de l'Exposition de Paris de 1889, à qui l'on demandait si elles trouvaient nos femmes jolies, disaient que les Françaises étaient bien habillées, mais qu'elles avaient le nez trop long. Avec nos idées européennes, nous voulons, pour un beau corps, que toutes les parties soient entre elles dans une juste proportion ; le comble de la beauté chez les Canaques, c'est le plus gros embonpoint.

Qui nous dit qu'une forme est plus belle que l'autre?

demande le sceptique fabuliste (1).

Quelle sera la règle du jugement? Où est la mesure du goût?

Répondons résolûment que le principe du beau n'est pas subjectif, pour parler le langage de la philosophie cartésienne et allemande, mais qu'il est objectif, c'est-à-dire qu'il se trouve dans la raison d'être des choses, dans leur vérité, et non dans l'idée qu'on peut en avoir.

Une chose n'est pas belle ou laide parce qu'elle paraît telle ; mais elle est belle ou laide en soi, et doit paraître telle à tous. Et pour en juger, il y a des règles.

Ainsi, la conformité de l'œuvre ou de l'objet à

(1) La Fontaine.

sa fin est une règle infaillible de discernement du beau. Elle peut s'appliquer à tout. Les Livres saints font dire à Dieu, après la création de chacune des grandes catégories d'êtres dont il formait l'univers : « Et il vit que c'était bon. » C'est l'expression de la parfaite satisfaction de l'ouvrier, la justification absolue de l'œuvre.

Nécessairement, il y a des degrés dans le beau, en raison de la valeur de la chose et de l'excellence de la fin. Il y a une hiérarchie esthétique, embrassant l'ensemble des choses créées. Entre elles il existe des différences ; mais toutes, grandes ou petites, distinguées ou ordinaires, ont ce principe commun de beauté, qui est la convenance au sens complet du mot.

C'est la mesure à laquelle on peut rapporter les choses qu'on veut apprécier ; c'est un terme certain de comparaison.

Par exemple, s'agit-il de juger de la beauté du visage ? Ce n'est pas au blanc ni au nègre qu'on le demandera, mais à la raison universelle.

Qu'est-ce que le visage ? C'est la partie principale du corps humain, ce qui rend l'individu le plus reconnaissable, ce qui constitue principalement la personnalité. La langue latine, ce riche trésor de nos étymologies, nous a conservé la

signification première du mot. Le visage, qui vient du bas-latin *visaticum*, (*videre*, voir), et qui se dit en grec πρόςωπον, (πρός ὤψ-υσσομαι-voir), c'est, comme le mot l'indique, ce qui se voit éminemment dans l'individu ; ce qui donne l'aspect, et, par conséquent, ce qui fait la personne.

L'étymologie est ici particulièrement démonstrative. Pour être beau, le visage doit réunir les qualités qui le rendent le plus distinctif, le plus en rapport avec sa fin, qui est de mettre en évidence l'individu : couleur, régularité, proportion, caractère. Cela étant, il n'y a plus qu'à chercher si c'est le visage du blanc ou celui du nègre qui présente le plus ces qualités constitutives.

Sans contredit, le type noir est moins caractéristique de la personne que le blanc, et par cela même, il est inférieur. Entre eux, d'abord, les nègres se ressemblent beaucoup plus que les blancs. Sous cette couleur noire, uniforme, dans laquelle disparaissent les traits des diverses parties de la figure, on ne les distingue plus bien l'un de l'autre. Voyez ces groupes de Nubiens, de Cafres, de Somalis : leurs visages font masse les uns avec les autres, sans que la physionomie de chacun se détache de cet ensemble sombre. L'individu, non plus, ne se reconnaît presque pas, à

distance, avec cet œil blanc ouvert, qui fait trou sur le noir, avec ce nez plat, épaté, sans accent personnel, ces grosses lèvres à peine teintées et sans expression.

Chez les noirs, le visage remplit moins bien son rôle que chez les blancs. Il lui manque les traits qui expriment la distinction réciproque des êtres, le dessin qui les détermine individuellement. Il n'est pas au même degré que chez le blanc la révélation de l'être.

C'est assez pour décider absolument, et en dehors des goûts personnels, lequel est le plus beau du blanc ou du nègre.

Celui-là est le plus beau, certainement, dont le visage répond le mieux à sa fin. De là lui viennent les qualités qui constituent sa supériorité, et qu'il faut considérer comme les éléments de la face humaine.

On a aussi un principe sûr d'appréciation de la beauté du corps dans la destination de ses parties et de l'ensemble. Il ne s'agit pas du goût particulier de chacun ; il faut prendre la règle dans la nature.

C'est à tort que celui-ci préférera une femme aux épaules larges et droites, telle que la font parfois les modes des vêtements, et celui-là un

homme à la taille pincée, aux hanches prononcées. Ce n'est pas ainsi que la nature a fait l'homme et la femme.

Les Egyptiens, savants en toutes choses, ont donné le canon du corps humain sous la figure de deux cônes tronqués, de base inégale, juxtaposés par leurs sommets. Dressée sur sa plus petite base, la figure présente la formule de l'homme : les épaules sont larges et les hanches étroites. Renversée, la figure donne le type de la femme : les épaules sont minces, graciles et les hanches larges. Et telle est la forme absolue de la beauté pour le corps humain.

L'homme (le mâle) est surtout dans les épaules, qui représentent la force, l'action ; la femme (la femelle), dans le bassin, qui est le siège de la génération. Les autres parties du corps, bras et jambes, dépendent de celles-là. Aux larges épaules sont suspendus des bras vigoureux en rapport avec elles ; à des épaules ténues, arrondies, qui expriment la grâce et non la puissance, s'attachent des bras plus tendres et plus souples. Le torse de l'homme comporte des cuisses moyennes, mais fortes, avec des jambes fortes aussi pour seconder l'action des épaules et des bras. Des cuisses plus charnues et des jambes plus

arrondies sont nécessaires pour un large bassin.

C'est à ce modèle du corps humain, varié selon sa destination différente chez l'homme et chez la femme, qu'il faut rapporter les formes particulières des individus ; c'est sur ce patron commun qu'on doit juger de la beauté, selon que l'individu a plus ou moins bien conservé le type et la loi de l'espèce.

Telle est la règle donnée par saint Thomas d'Aquin : « La beauté du corps consiste dans la juste proportion des membres, jointe à un éclat de couleur convenable (1). »

Si nous avions la science universelle, si nous connaissions la fin de toutes choses, il n'y a aucun animal, si bizarre, si difforme qu'il paraisse, qui ne dût sembler beau ; aucune plante, aucune fleur, même des plus vulgaires, des plus disgracieuses selon la manière ordinaire de voir, qui ne dût prendre de la valeur à nos yeux. Chaque être, en effet, qui se développe selon la loi de son type, est beau. Il est beau dans la mesure où il nous montre réalisée en lui la loi qui a présidé à sa création.

(1) *Sum. theol.*, 2ª 2ᵃᵉ, q. CXLV, a. 2.

« Cette loi qui a présidé à la création de chacun des êtres, nul ne la connaît parfaitement. Nous nous faisons chacun une idée du type des différents êtres, et c'est d'après cette idée que nous portons nos jugements et que nous disons : Voilà un beau chêne, voilà un beau lis, voilà un bel homme. Notre science est plus ou moins incomplète, et de là viennent les divergences nombreuses dans les jugements portés sur la beauté des différents êtres.

« C'est Dieu qui en créant les êtres en a conçu les différents types ; les êtres qui ont quelque beauté nous montrent donc réalisées en eux les idées de Dieu, et c'est ainsi que les beautés qui brillent sur notre monde ne sont qu'un reflet des beautés qui sont en Dieu lui-même. C'est lui qui a voulu la faire rayonner sur la création afin d'élever nos âmes vers lui (1). »

Et tous les êtres que Dieu a créés et que les accidents de la génération et de la vie n'ont point déformés, sont beaux, selon la parole de l'Ecriture sainte, parce qu'ils répondent à leur fin, parce qu'ils sont faits comme ils doivent l'être pour remplir leur fonction, et que leurs formes extérieures indiquent cette destination.

(1) Gaborit, *Le Beau dans l'art.*

Cette loi de la convenance ou de l'appropriation de la chose à sa fin est la loi dominante de l'art, la règle absolue du beau.

Chacun des arts en montre l'application.

La première règle de l'art de bâtir, la première condition du beau en architecture est que le monument réponde à son objet. C'est de là que l'édifice tire sa principale beauté, son expression. Une architecture rationnelle doit faire paraître d'une manière sensible la destination de l'édifice par ses formes générales et par le caractère de sa décoration; elle doit, comme dans les autres arts plastiques, laisser le corps se deviner sous le vêtement qui le recouvre. Un édifice sera d'autant plus beau, du genre de beauté qui lui convient, que son expression générale ressortira mieux de sa construction. Le monument qui par son aspect donnera le mieux l'idée d'un temple, d'un palais, d'un théâtre, d'un tribunal, d'une prison, sera le plus beau, non parce qu'il paraîtra tel aux uns ou aux autres, mais parce qu'il répond le mieux à sa fin.

Il ne faut pas chercher ailleurs la raison du beau.

Dans l'architecture orientale, dans l'architecture grecque, dans l'architecture romane et

gothique, on trouve réalisé différemment, mais avec une égale vérité, ce principe essentiel de l'art monumental de manifester la destination de l'édifice par les formes extérieures.

On a fait valoir, avec raison, à l'avantage de l'architecture grecque, la plus parfaite en soi, que « les moyens de construction ne sont jamais dissimulés; la fonction de chacun des membres de la construction est toujours indiquée avec clarté et cette condition n'est négligée pour aucune considération. Si les colonnes sont remplacées par des statues, les personnages sont posés avec élégance, mais on reconnaît par la fermeté avec laquelle ils se dressent sous le fardeau que véritablement ils remplissent le rôle de supports (1). » Jamais le principe de la rationalité du beau n'a mieux été observé que par les Grecs dans leurs monuments, où tout concourait à la fin de l'édifice : l'emplacement, le site, le caractère de la construction, l'emploi différent des ordres, et jusqu'au détail de la décoration.

Tous les arts sont astreints à cette même loi de la convenance; tous doivent faire ressortir la fin qu'ils ont pour objet de manifester; tous doivent montrer la conformité de l'exécution au but.

(1) Gaborit, *Manuel d'archéologie,* p. 26.

La sculpture, la peinture n'étaient, à l'origine, que des accessoires ou des compléments de l'architecture. Elles ne sont jamais plus dans leur rôle que lorsque, unies à celle-ci, elles contribuent à marquer la destination de l'édifice en complétant par des détails précis, par des accents plus sensibles, la pensée que l'ensemble du monument exprime par ses formes et son aspect général.

L'architecture d'un monument est belle, lorsqu'elle indique bien quel est le caractère de l'édifice ; la peinture, la sculpture appliquées à l'architecture sont belles, lorsqu'elles se rapportent bien à l'idée du monument et servent à la manifester davantage.

La beauté d'une œuvre musicale ne résulte pas de l'impression agréable qu'on en a, mais de l'application qui y est faite des règles naturelles de la mélodie et de l'harmonie. Une musique est belle, non pas parce qu'elle plaît, mais parce qu'elle réalise les conditions d'une composition conforme aux lois de la gamme, du chant, du rythme et de l'harmonie. Elle est belle parce qu'elle est faite comme elle doit l'être pour exprimer les sentiments, les accents de l'âme qu'elle se propose de traduire.

Si l'on consulte les traditions musicales des différents peuples, on y rencontre la plus grande diversité de gammes, de formules mélodiques, d'éléments harmoniques. Par exemple, certains systèmes musicaux admettent des quarts de ton et même des huitièmes, que d'autres repoussent absolument ; ceux-ci proscrivent les accords dissonants que ceux-là emploient ; tel intervalle est jugé faux ici et juste là ; telle modulation est permise d'un côté et proscrite de l'autre ; telle dissonance qui est licite aujourd'hui eût paru monstrueuse autrefois. Quelle sera la règle du jugement ? Peut-on s'en rapporter au goût particulier ? Faut-il prendre pour type un certain système musical et rejeter tout autre qui ne lui est pas conforme ?

Non, en musique, comme dans les autres arts, comme dans les œuvres de la nature, la règle du beau se trouve dans la raison des choses. Elle nous est donnée par la nature. La science en rend compte. Elle déduit les principes de la musique de l'ordre physique ; elle établit d'une façon absolue les lois des sons et de leurs combinaisons. L'application seule de ces lois varie selon les peuples et les époques.

Concluons donc qu'il y a un beau absolu, un beau fondé sur la nature, et qui nous est révélé tout d'abord par la convenance ou l'appropriation de la chose à sa fin, de l'œuvre à son objet.

Dans la convenance rentrent les autres qualités qui constituent les éléments de la beauté, telles que l'unité dans la variété, la proportion et l'ordre.

Lamennais a très bien dit : « Les proportions les plus parfaites dans leurs rapports avec le beau sont également les plus parfaites dans leurs rapports avec l'utile. Dans un organisme vivant, les parties les plus belles sont en même temps les mieux appropriées à leurs fonctions (1). »

C'est dans ce sens aussi que Quintilien, qui donna des préceptes pour la rhétorique et pour l'art à la fois, a dit cette parole de haute esthétique : « Jamais la vraie beauté n'est séparée de l'utilité (2). »

Dans l'art, comme dans la nature, la beauté n'est qu'une évidente harmonie entre la forme et la destination.

La loi du beau dans la nature, c'est la loi du développement de chaque être, de chaque chose selon sa fin.

(1) *Op. cit.*, ch. I, *Règle de discernement pour le beau.*
(2) *Instit. orat.*

Les choses créées sont belles autant qu'elles répondent à l'idée que Dieu a eue en les créant. Ainsi le beau qui est dans les choses créées est le beau même de Dieu. C'est pourquoi la nature est le fondement nécessaire de l'art. Toute esthétique qui ne reconnaîtrait pas cette vérité, qui n'en ferait pas le point de départ de son enseignement, serait fausse et vaine.

De la loi du beau dans la nature se déduit la loi du beau dans les arts. Et puisque la nature est le fondement de l'art, il est clair que le premier principe de l'art doit être l'imitation de la nature. Mais il faut expliquer ce qu'est cette imitation.



CHAPITRE V

L'Art et la Nature.

La nature étant le fondement de l'art, il faut admettre la réalité objective du beau, sous peine de nier l'art lui-même.

Mais quoiqu'il y ait un beau absolu dans les choses, un beau propre à fournir la matière de l'art et à servir de modèle à la représentation artistique, l'art ne se confond pas pour cela avec la nature, il n'est pas et ne saurait être la simple imitation du réel.

L'art et la nature sont choses distinctes, ayant chacune leur domaine propre, leur caractère, leur fonction. A les confondre, on les altérerait et on les amoindrirait l'une et l'autre.

L'art imite la nature, selon le mot d'Aristote, adopté par saint Thomas d'Aquin ; mais il n'est pas une simple imitation, c'est-à-dire que les

œuvres d'art ne sont pas une simple reproduction des œuvres de la nature. Mais le procédé de l'art est analogue à celui de la nature; l'artiste, dans la production de ses œuvres, agit comme la nature, il imite son action, il fait semblable à elle.

C'est ce qui a fait dire à Aristote que si l'art avait à faire les œuvres de la nature, il ferait comme elle, et qu'à son tour la nature ferait comme l'artiste.

Dans les beaux-arts, la question de l'imitation a donné lieu à deux systèmes, à deux écoles l'école réaliste et l'école idéaliste. La première enseigne que « l'imitation de la nature, telle qu'elle est, quel qu'en soit l'objet, laid ou beau, est la condition principale, sinon unique, des beaux-arts. » La seconde, « tout en reconnaissant l'importance de l'imitation, admet que l'art n'est pas seulement la représentation d'une réalité quelconque, mais qu'il a pour objet principal le beau. »

A l'inverse du mouvement historique, qui a fait sortir l'art de l'imitation de la nature, en l'élevant au-dessus d'elle, l'école naturaliste voudrait ramener les arts plastiques et même la musique à n'être qu'une simple imitation de la nature.

C'est une erreur : l'art est une création; l'œuvre de l'art est de copier la nature, mais en l'idéalisant.

L'idéal est la loi de l'art. « Sans doute, cet idéal, c'est le vrai; mais ici le vrai ne doit pas être confondu avec la pure réalité; c'est le vrai transfiguré, dépouillé de tout ce qu'il possède d'insignifiant et d'inutile », le vrai élevé au beau.

C'est dans ce sens que les maîtres de la pensée, Platon et Aristote, saint Augustin et saint Thomas d'Aquin, d'accord avec l'école idéaliste, ont entendu l'imitation esthétique.

Et telle est la doctrine qu'il faut résolument adopter aujourd'hui pour empêcher l'art de dévier, sous prétexte de vérité, dans le plus vulgaire réalisme. Il n'y est déjà que trop porté par ses propres tendances.

Si la peinture, si la sculpture étaient seulement, comme on les a souvent définies, l'imitation de la nature, elles ne seraient qu'une vanité et une vanité impuissante. On aurait le droit de railler, avec Pascal, l'inanité de ces arts de copie, aux prises avec le modèle vivant, et qui prétendent faire admirer, par la ressemblance même, ce qu'on n'admirerait pas dans les originaux.

Ce serait, en effet, une sotte prétention aux arts du dessin de vouloir se substituer à la nature pour faire mieux ce qu'elle fait. Leur objet n'est pas de rivaliser avec la nature. Quel peintre pourrait se flatter de représenter au vrai l'éclat du soleil, la blancheur de la neige, la carnation de la peau, le coloris de la fleur, le mouvement des êtres animés ? Quel statuaire oserait se vanter de rendre d'une manière vivante le corps de l'homme et des animaux ?

La vie échappe nécessairement à l'imitation, et la vie c'est le fond, c'est le réel de la nature.

La peinture et la sculpture ne seraient rien si elles n'étaient que des genres d'imitation ; l'art lui-même serait vain s'il ne procédait que de la ressemblance.

Les disciples modernes ou anciens d'Aristote se sont trompés en rapportant l'origine de l'art au besoin inné chez l'homme d'imiter. Ils supposent que la vue des objets extérieurs le portait à en faire des copies et que le plaisir de se donner à lui-même une représentation des choses exposées à ses yeux l'avait conduit, par une suite d'essais et de perfectionnements, à créer l'art.

D'après cette théorie, les arts plastiques seraient de simples décalques de la nature, ne différant

entre eux que par les moyens d'imiter et par les objets qu'ils imitent. Le dessinateur, le modeleur en plâtre ou en terre cuite, le graveur sur métal ou sur bois, le sculpteur en pierre et en marbre, le peintre, ne seraient, les uns et les autres, que des copistes se servant de matériaux différents, et appliquant leurs procédés propres à des sujets en rapport avec leurs moyens d'exécution.

Le musicien lui-même n'aurait pas d'autre rôle que de reproduire au moyen des sons les divers genres de bruit et de mouvements de la nature, murmure des eaux, souffle du vent, bruissement du feuillage, chute de la pluie, grondement du tonnerre, chant des oiseaux, cris et ébats des animaux terrestres.

L'imitation, tel serait le principe commun à tous les arts. Leur origine se rattacherait à cet instinct d'imitation que l'homme possède en commun avec les animaux, mais à un degré plus élevé et avec des facultés supérieures.

Il est bien vrai que les choses de la nature ont la vertu d'exciter chez ceux qui les contemplent le désir d'en produire de semblables. C'est pour cela que la peinture dans son élément primitif, le dessin, est aussi ancienne que

l'homme. De toutes les manifestations esthétiques, elle est la première. Elle précède la musique elle-même et la poésie. On la dirait innée chez l'homme. L'enfant dessine avant de chanter. De lui-même, dès le premier âge, il prend un objet quelconque, craie, charbon ou pointe, capable de marquer une trace et il cherche à reproduire d'un trait grossier les choses à sa portée. C'est une tête d'homme qu'il essaie de figurer en pratiquant dans un rond des trous pour les yeux, le nez et la bouche ; c'est un cheval ou un chien qu'il tâche de former en plantant un carré sur quatre jambages droits et en adaptant à l'une des extrémités un ovale pour simuler la tête, à l'autre, un trait en manière de queue. Il satisfait ainsi cette tendance de l'être intelligent à reproduire les objets qui l'entourent, à façonner en image ce qui existe réellement.

N'y a-t-il là cependant qu'un mouvement instinctif de la nature qui porte l'enfant à représenter ce qu'il voit? Et cet enfant devenu homme, cet homme devenu artiste, continuera-t-il à dessiner et à peindre uniquement par ce même besoin d'imiter ce qu'il a appris à mieux rendre ?

C'est se méprendre sur la condition essentielle

de l'art que de lui donner une semblable origine. Plus haut, plus fécond est son principe.

L'homme, nous l'avons déjà dit, n'est pas tout entier dans la vie animale ; ses aspirations naturelles, ses fonctions d'être intelligent ne se bornent pas à rechercher ce qui est nécessaire à son existence, à se préserver des incommodités de la température, à se procurer les biens du corps. L'homme veut quelque chose de plus, et c'est par les élans de la partie supérieure de son être qu'il s'élève réellement au-dessus des animaux. Quand il a satisfait aux besoins de sa vie matérielle, il lui reste à remplir d'autres aspirations plus nobles, d'autres désirs plus élevés.

Dans le domaine de l'art, il éprouve un attrait intime qui le porte à sortir de lui-même et du monde extérieur, attrait qui n'a rien de commun avec l'instinct ou le besoin d'imitation. « Non content, dit un judicieux commentateur d'Aristote, de ce qu'il voit autour de lui, du spectacle des objets qui s'offrent à sa vue, soit dans le monde physique, soit dans le monde moral, il aspire à sortir du réel en l'idéalisant. Il ne lui suffit pas d'en changer les proportions, d'en rectifier les traits comme peut le faire une

imitation habile. Il veut en pénétrer le sens, en saisir le principe qui l'anime, l'idée qu'elle représente dans des images plus transparentes et plus vraies que celles qui apparaissent dans le monde de la réalité. Son imitation de la nature est alors une vraie création (1). »

C'est donc le besoin de l'idéal qui est l'origine de l'art, non pas, il est vrai, d'un idéal abstrait, intangible, mais d'un idéal de beauté réalisé sous des formes sensibles.

C'est la recherche d'une certaine vérité, d'une certaine beauté supérieure à la vérité et à la beauté de la simple nature, qui est le vrai principe générateur de l'art.

Georges Sand a dit excellemment : « L'art n'est pas l'étude de la réalité positive, c'est une recherche de la vérité idéale (2). »

Le fond de tout art, c'est l'effort pour créer.

L'homme veut créer, comme il veut savoir, comme il veut croire. Il aspire à faire œuvre de ses mains, de sa tête, à donner la vie, à produire quelque chose pour son compte.

On trouve cet attrait supérieur, tant il est

(1) Ch. Besnard, *L'Esthétique d'Aristote,* p. 146-8.
(2) *La Mare au Diable,* t. I, p. 21.

naturel à l'homme, à l'état rudimentaire chez l'enfant et le sauvage.

Si l'enfant cherche à dessiner un homme, un cheval, une maison, ce n'est pas pour imiter des êtres ou des objets dont son dessin ne lui offre aucune ressemblance, c'est pour faire, lui aussi, un homme, un cheval, une maison, c'est pour créer à sa manière, c'est pour produire des choses, non comme elles sont, mais selon la conception qu'il s'en fait et comme il les voit dans leurs éléments essentiels, comme elles lui apparaissent dans leur idéal. S'il cherchait seulement à copier, il ne ferait jamais deux yeux à une tête représentée de côté ; mais il met deux yeux, même à ses profils, parce qu'il sait que le visage humain a deux yeux et que son idée est de faire un homme, sans se préoccuper s'il le montre de face ou de côté. Ce n'est que plus tard, à la réflexion, qu'il se corrige et met les yeux en place.

Et de même, lorsqu'il commence à composer des airs, si simples, si gauches qu'ils soient, il ne chante pas pour imiter les oiseaux ou les instruments de musique, il chante pour créer lui-même aussi un chant.

L'enfant ne s'occupe pas d'imiter ; il traduit,

il compose en reproduisant les types qu'il voit, qu'il connaît. Sans doute, une certaine imitation est le principe de son art rudimentaire, mais une imitation éloignée, une imitation qui n'est qu'une simple analogie. S'il cherchait d'abord à copier, il n'aurait pas de plaisir à dessiner, ou à graver, ou à sculpter, parce qu'il verrait que son œuvre ne ressemble pas au modèle. Mais il se fait heureusement illusion à lui-même ; il croit avoir fait un homme quand il a tracé sur le papier ou façonné avec une matière molle un carré ou un cylindre pour figurer le tronc, puis planté son morceau sur deux jambages droits, ajusté par-dessus soit un rond, soit une boule en guise de tête, et attaché au tronc deux lignes ou deux tiges à cinq branches pour simuler les bras et les mains. C'est là, en effet, tout l'homme extérieur ; l'artiste du jeune âge le fait ainsi, parce que c'est ainsi qu'il se le représente en imagination.

L'enfant, donc, n'imite pas, il crée : c'est là un point essentiel à constater dans la théorie de l'art.

Cette remarque fait saisir sur le vif le principe même des arts du dessin qui se manifestent spontanément dans l'enfant. L'art est d'abord une création personnelle, qui devient plus par-

faite à mesure qu'elle se rapproche de la nature, non pour la copier, mais pour faire mieux qu'elle en s'en inspirant.

Si l'on considère les arts plastiques en eux-mêmes, il est encore impossible de n'y voir qu'une imitation. Quelle différence de leurs œuvres à la réalité! Quelle distance infranchissable entre les procédés de l'art et le vrai des choses!

Si la peinture, en particulier, était une simple imitation, sa première règle serait de peindre les objets en relief et non à plat, et dans leurs dimensions véritables. Elle ne pourrait présenter que des figures de grandeur naturelle. Pour un éléphant il faudrait un carré de toile de 4 ou 5 mètres de côté, et si l'ouvrage était en sculpture, un bloc de 4 ou 5 mètres cubes. La représentation des scènes historiques devrait nécessairement occuper dans le tableau, dans le bas-relief, le même espace que l'action représentée. Les plus grands panoramas seraient encore trop petits. Il y aurait des batailles qu'on ne pourrait peindre ou sculpter que sur vingt kilomètres de toile ou de pierre.

D'un autre côté, les figures colossales comme les *Prophètes* ou le *Moïse* de Michel-Ange, les

gigantesques plantes et fleurs murales de nos monuments, les unes et les autres plus grandes que nature, seraient interdites à la peinture et à la sculpture aussi bien que les réductions minuscules des tableaux napoléoniens de Meissonier, si petits et si grands à la fois. C'en serait fait en même temps de la grande décoration historique ou végétale des édifices et de l'art charmant de la miniature.

D'une certaine manière, la peinture, la gravure, la sculpture, loin d'être des arts d'imitation, sont essentiellement des arts de convention.

Tout y est nécessairement factice, la toile, le papier, le marbre ou la pierre, les traits, les couleurs, les représentations, les formes, les perspectives. Sauf les portraits, toutes les figures des tableaux sont plus petites ou plus grandes que nature ; la plupart des scènes y sont représentées en raccourci, et d'autres exagérées dans leurs proportions. Ainsi réduites ou agrandies, ces actions sortent du monde réel et ne s'adressent plus qu'à l'imagination. Il n'y a plus là d'autre vérité qu'une certaine ressemblance idéale avec le modèle.

Et là ne s'arrête point la convention. Ces personnages, réduits aux proportions d'un cadre de

chevalet ou d'une plaque de graveur, devraient être vus, avec leur petitesse, dans la confusion de l'éloignement. Un homme aperçu de si loin qu'il ne paraîtrait pas avoir plus de deux pouces, ne serait plus vu du tout. Qu'est-ce qu'aurait paru, à la distance où nous le montre la grandiose peinture de dix pouces carrés de Meissonier, ce cortège si tragique, à travers la neige, du grand vaincu de 1814? A peine un petit point noir. Et ainsi, ce n'est plus vrai. « A l'inverse de la nature qui affirme la distance par le vague de ses formes, l'artiste contredit l'éloignement par la précision des siennes. »

Le point de départ des arts du dessin est une fiction. Le monde qu'ils mettent en scène est un monde factice, né d'une convention originelle qui domine l'art. On suppose avant tout que les choses sont comme on peut les représenter; que les personnages ne sont pas plus grands que les dimensions qu'il est possible de leur donner sur la toile ou sur le marbre; que les plus grandes actions peuvent se passer dans des cadres de quelques décimètres ou quelques mètres au plus : sans cela il n'y aurait plus d'art.

En bornant les arts du dessin à la ressemblance stricte de la réalité, qu'en reste-t-il? Entre la

nature et l'homme il y a une disproportion absolue. La nature le domine par son immensité, elle le défie par sa spontanéité et sa mobilité. Elle lui échappe ou l'écrase de toutes manières. Nos sens sont bornés et elle est illimitée. Nous n'apercevons les choses qu'à de petites distances ; nous ne pouvons les saisir qu'à un moment donné, car, l'instant d'après, elles changent ; nous n'avons pour les rendre que des moyens matériels tout à fait insuffisants.

Les conventions s'imposent donc nécessairement dans la représentation de la nature. Pour être vrais, comme ils entendent qu'on le soit, les réalistes devraient non seulement représenter l'arbre de grandeur naturelle, mais y mettre autant de feuilles qu'il y en a à l'arbre qu'ils copient. C'est une convention qui permet de s'en tenir à un feuillage d'ensemble. Tout portrait d'homme devrait être peint à la loupe, à la manière de celui du peintre allemand Deusser, qu'on voit au Louvre, afin qu'il n'y manquât aucune ride, aucun bouton, aucun poil, aucun de ces petits détails personnels qui complètent la similitude parfaite : l'usage, au contraire, est de se contenter d'une ressemblance de traits et de physionomie. Et en cela, les conventions ont

raison et sont d'accord avec les principes de l'art.

Le bon sens, le goût général font une loi à l'art d'accepter les conditions nécessaires de son existence, qui sont aussi les conditions du beau. Si la peinture n'était qu'une reproduction de la réalité vivante, il s'ensuivrait que plus on associerait dans un tableau d'éléments de cette réalité, plus le produit devrait être beau, car il serait le plus ressemblant possible. Ainsi le peintre devrait prendre pour collaborateurs le figuriste qui lui fournirait une tête en cire exactement modelée sur le personnage du tableau; le perruquier qui ajouterait sur la tête de vrais cheveux, une barbe en vrais poils; le tailleur qui revêtirait le buste de vrais vêtements. On remplacerait le portrait à plat sur toile par un mannequin peint, et si quelqu'habile mécanicien pouvait y adapter un mouvement automatique on aurait la ressemblance aussi parfaite que possible.

Ce serait de l'imitation : serait-ce de l'art?

« La peinture, dit Bernardin de Saint-Pierre, réussit assez bien à peindre les couleurs du visage et la sculpture à en exprimer les formes. Mais si l'on veut réunir l'harmonie des couleurs

et des formes dans un même buste, cet ouvrage sera très inférieur à un simple tableau ou à une simple sculpture. Si l'on y voulait joindre, de plus, les harmonies du mouvement comme dans les automates, on ne ferait qu'accroître la cacophonie; si l'on voulait le faire parler, on y ajouterait une quatrième dissonance qui ferait horreur (1). »

Pourquoi donc ce qui serait imité au mieux ne produirait-il qu'un sentiment de moquerie et de répulsion, si ce n'est parce que l'imitation n'est pas la loi du beau dans la peinture et la statuaire? Pourquoi ce mannequin, si exactement conforme au personnage naturel, ne serait-il pas un portrait parfait? Pourquoi? c'est par une raison supérieure d'esthétique qui montre que l'imitation n'est pas le tout de l'art.

Et cette raison la voici : c'est que plus il y a d'éléments matériels de ressemblance réunis dans un mannequin, moins il y a de cette apparence de vie que donne le pinceau du peintre au simple portrait. Toute cette réalité d'accessoires accuse davantage l'absence de la vie et tue l'illusion, qui est un effet de l'art. Autant l'esprit

(1) *Etude sur la nature,* t. II, p. 207.

entre dans l'œuvre du peintre, qui lui suggère par la vertu supérieure de son pinceau l'idée de la personne, autant il se révolte contre cette prétention d'un mannequin à simuler un être vivant.

« Pour que l'art soit l'art, il doit laisser faire l'imagination : c'est à cette seule condition qu'elle poétise, c'est-à-dire anime d'une vie supérieure les produits plastiques. Que si, au contraire, la main veut tout faire, la faculté s'abstient comme devant une usurpation ; il n'y a pas alors d'art véritable, de vie idéale ; il n'y a plus que la parodie impuissante et ridicule de la vie réelle. Le buste en question ne sera pas une œuvre sérieuse, mais une mascarade ; ce sera la poupée de montre du perruquier, ou le joujou mécanique des petits enfants (1). »

Il y a une part nécessaire de fiction dans l'art, parce que l'art doit toujours donner place à l'imagination. Si votre arbre, peintre, n'est qu'un arbre, il ne m'intéresse pas plus que l'arbre du chemin que je regarde à peine en passant ; mais si votre arbre est tel qu'il évoque en moi des souvenirs charmants, m'inspire des rêves agréables de campagne et de flânerie, me donne des im-

(1) Mollière, *Métaphysique de l'art.*

pressions vives de la nature, alors il m'attirera et je me plairai à le regarder. Que faudra-t-il pour cela? Qu'il soit un arbre bien ressemblant? Non, mais qu'il ait de quoi me faire illusion et me charmer. Et pour cela, un détail, un arrangement y suffira. Ce sera l'intention du peintre qui me l'aura rendu plus agréable que le premier arbre venu du chemin.

Mais, admettons la convention. Prenons la peinture, la sculpture, telles qu'elles sont, avec leurs nécessités pratiques et leurs inévitables fictions. Là, du moins, ne devront-elles pas tendre à la plus grande ressemblance possible avec la nature? Leur loi absolue ne sera-t-elle pas l'imitation? N'auront-elles pas uniquement pour objet de simuler le monde réel?

Non; même en faisant la part du convenu, il n'est pas possible de les rabaisser à cette condition servile.

L'art qui ne tendrait qu'à reproduire exactement un modèle, laid ou beau, selon que le fournit la nature et la vie réelle, ne serait qu'un art inférieur et subordonné; et s'il pouvait paraître intéressant, lorsqu'il copie une belle réalité, jamais il ne mériterait l'estime et l'admiration quand son modèle n'en serait pas digne, quand il

ne représenterait que des types vulgaires, que des sujets répugnants.

Supposons l'imitation parfaite, l'imitation réunissant toutes les conditions possibles de ressemblance et de vérité : l'art même porté à ce point d'illusion ne serait jamais qu'une réplique de la nature ; il n'existerait point par lui-même, il ne serait pas quelque chose en soi de distinct de la représentation des objets extérieurs ; il n'y aurait pas la nature et l'art, le réel et l'idéal, le sensible et l'immatériel ; il n'y aurait plus que la nature toute seule, c'est-à-dire les choses matérielles et visibles et le simple talent de les répéter en peinture ou en sculpture.

Une telle théorie serait la négation même de l'art ; mais elle est impossible, elle est contraire à la réalité.

L'art, selon l'observation d'Aristote, est la faculté de produire, de créer des œuvres qui ont leur principe d'être non en elles-mêmes, mais dans celui qui les produit (1).

L'art est essentiellement personnel.

Ce qui distingue la production naturelle de l'œuvre artistique, c'est que dans celle-ci le prin-

(1) *Eth. Nic.*, VI, 4. Cf. Besnard, *op. cit.*

cipe créateur est extérieur, tandis que dans celle-là, ce principe est au dedans, il est la nature même.

Le propre de l'art est donc de produire une œuvre distincte du modèle, et qui subsiste après l'acte qui l'a produit.

L'art n'est pas un produit spontané, comme est l'œuvre de la nature ; il est nécessairement raisonné, réfléchi ; il vient de l'intelligence, et il a pour objet la vérité et en elle la beauté.

L'art a deux principes constitutifs : la nature et l'homme.

Il est là tout entier.

Dans toute œuvre d'art il y a de l'homme, et, pour mieux dire, l'art, suivant la définition profonde de Bacon, c'est l'homme s'ajoutant à la nature, *ars homo additus naturæ*.

Le mot même d'imitation est inexact quand on l'applique à l'art. A le prendre dans son sens absolu, il faudrait le bannir du langage esthétique. Qui dit art exclut l'imitation. L'art, en effet, même lorsqu'il copie, est essentiellement créateur ; l'imitation n'est que procédé. Ils s'excluent l'un l'autre. L'art proprement dit commence où finit l'imitation, et il cesse où elle commence. Le

peintre et le photographe ne se confondent jamais.

Le procédé le plus parfait de l'imitation c'est la photographie. Lorsque fut inventé ce merveilleux moyen de reproduction, il y eut un instant de trouble et d'illusion. Dans le public on put croire que c'en était fait de l'art du dessin et de la peinture. « Les premiers résultats de la découverte de Daguerre, comme en témoigne M. Delaborde, furent accueillis à l'Académie des Beaux-Arts avec une réserve prudente, avec le sentiment de la confusion qu'il risquerait d'introduire entre l'éloquence des moyens propres à l'art et la réalité brute des appareils mécaniques (1). »

Il n'y avait pourtant pas à craindre que la peinture et la gravure disparussent devant la photographie. L'invention de Daguerre ne servit qu'à mieux montrer que l'art n'est pas et ne doit pas être l'imitation. La photographie n'était qu'affaire de procédé ; la peinture et la gravure restèrent le domaine de l'art.

Mais alors il ne faut pas, au nom de l'imitation stricte, rabaisser la peinture au rang de la photographie et réduire la sculpture à la condition de

(1) *L'Académie des Beaux-Arts*, dans *Revue des Deux Mondes*, 15 mai 1890, p. 448.

moulage. Ce serait pourtant le dernier mot de l'art réaliste d'en arriver à faire douter si le sculpteur n'est pas tout simplement un mouleur trop habile, et le peintre, un photographe trop avisé, qui l'un et l'autre ont recouvert le procédé d'un vernis artistique.

Si l'on veut que l'art n'ait pas d'autre fin que l'imitation, il faut dire également qu'il n'a pas d'autre objet que le plaisir ; car l'imitation ne peut procurer que la satisfaction de constater la ressemblance.

Ce serait peu de chose que la peinture, si elle ne se proposait que de copier la nature pour le seul plaisir d'en tracer exactement l'image en raccourci. Le bel art, vraiment, que celui de figurer des petits arbres, des petits champs, des petites maisons, des petits bonshommes, des petits objets de toute sorte sur une petite toile ! Et le beau résultat que de les faire à peu près ressemblants de loin ! Mais le miroir, alors, serait un bien plus grand peintre que le plus habile manieur de pinceaux ; mais la surface des eaux ferait bien mieux fonction de réflecteur que la toile la mieux préparée ! Il faudrait laisser cet amusement aux enfants, si l'art n'était qu'un jeu de pinceaux appliqué à la nature.

Sans doute, la simple imitation plaît par elle-même. Il y a du plaisir à constater que la ressemblance est exacte, que l'image est conforme à l'original. Et lors même que la chose imitée ne serait pas agréable par elle-même, il y aurait encore un certain sentiment de satisfaction à se dire qu'il n'y a pas de différence entre l'imitation et l'objet imité.

Mais, vraiment, l'art ne doit-il servir qu'à procurer un plaisir aussi grossier ? Est-ce là toute sa raison d'être, toute sa fonction? Qu'on le dise et il faudra alors rabaisser les arts du beau à la simple condition d'arts d'agrément, comme la danse et la mimique.

L'œuvre artistique des hommes, dans tous les temps, proteste contre cette conséquence. Elle proclame que la vraie fin ou mission de l'art n'est pas d'engendrer seulement le plaisir. Les vrais philosophes le constatent : « L'art est l'effet de ce besoin qui sollicite l'homme à sortir du réel, à se créer des images d'une réalité invisible, à se donner le spectacle d'une nature nouvelle, vraiment idéale, qui l'intéresse autrement que la réalité et d'une façon supérieure. »

Le but immédiat de l'art, c'est l'expression du beau. La fonction de l'artiste est de montrer aux

hommes l'idéal, c'est-à-dire de retrouver dans les choses les éléments de la beauté, d'en saisir l'essence, et de la traduire d'une manière sensible.

L'imitation n'est pas le but, elle n'est qu'un moyen.

Ainsi, les arts du dessin ont un effet propre radicalement distinct du plaisir que donne l'imitation la plus parfaite ; ils visent à procurer ce que l'on a fort bien appelé « la noble délectation du beau. »

L'art est pour le beau : tel est le principe fondamental de toute esthétique.

L'école réaliste, toutefois, le méconnaît. Elle veut, en dépit de toutes les raisons, et en érigeant son parti pris à l'état de théorie pratique, que l'art n'ait pas d'autre rôle que de reproduire la nature telle qu'elle est, belle ou laide, sans y rien changer, sans chercher à la dégager de ses imperfections, de ses laideurs même, sans se soucier de choisir ses modèles. Pour elle, il n'est plus question de composer des tableaux, de représenter des scènes historiques ou des paysages de style selon les lois d'un arrangement savant ; il n'y a plus même à s'occuper de la recherche des types du modèle, de la combinaison des formes, de l'ajuste-

ment des parties : on doit simplement copier les choses comme elles se présentent, avec toutes leurs imperfections, dans leur plus brutale réalité ; il ne s'agit plus de faire beau ni de faire bien, mais il faut faire vrai, et vrai au sens le plus matérialiste du mot, en acceptant sans distinction les éléments que la nature fournit, en copiant sans retouche ce qu'on a sous les yeux, avec l'unique intention de faire en peinture ce qui existe au vrai.

Pour le réalisme, le peintre n'est qu'un lutteur au pinceau, cherchant à saisir la nature, à la dompter, à la coucher toute nue sur la toile. Tout lui est bon alors, pourvu que, dans la lutte engagée avec le modèle, il en vienne à bout. Le sujet lui est indifférent. Il peindra aussi bien un chaudron, des carottes, du fumier, un ivrogne, un lépreux qu'un paysage ou une scène d'histoire, et il aura alors remporté le prix de la lutte s'il représente son sujet au naturel, de manière à faire illusion au spectateur.

C'est pour l'école réaliste qu'a été inventée la légende de Zeuxis trompant les oiseaux avec ses raisins. Dès là que l'imitation est le tout de l'art, c'est, en effet, ce qui est le mieux imité qui doit paraître le plus parfait, le plus beau.

Au sommet de la peinture seraient les trompe-

l'œil. Un objet peint à faire illusion serait la merveille esthétique. Les décors de théâtre, les panoramas qui donnent l'illusion du spectacle, les enseignes de boutiques qui surprennent les passants, devraient être considérés comme les chefs-d'œuvre du pinceau.

A l'époque où Zeuxis, en Grèce, mettait son habileté à peindre des raisins qui trompaient les oiseaux, et où Parrhasius triomphait en donnant le change à Zeuxis lui-même, avec un rideau, la peinture était déjà en décadence sur le siècle de Panenus et de Polygnote.

L'art qui ne tendrait qu'à imiter serait fatalement un art inférieur.

C'est alors que les philosophes grincheux comme Pascal auraient raison de se moquer d'un art qui prétend faire admirer sur la toile un tonneau, un volet, un rideau, parce qu'ils sont ressemblants !

Quelle vanité, en effet, de vouloir se substituer à la nature, d'employer tous ses efforts à donner le change, de prendre un pinceau et des couleurs pour faire croire que le baquet que l'on a voulu représenter est un vrai baquet ; que le chou que l'on peint est un chou incontestable ; que l'ivrogne qu'on montre est un ivrogne authentique ! Vous

avez beau faire ; votre tonneau et votre potiron peints ne seront jamais un vrai tonneau, un vrai potiron, et, le premier moment de surprise passé, on les reconnaîtra bien pour ce qu'ils sont. Votre prétention à simuler la nature est vaine et ridicule. Et cette vanité mérite d'autant plus le mépris qu'elle prétend même faire admirer des œuvres qui ne sont que des simulacres de la nature la plus vulgaire, et qui n'ont d'autre mérite que de ressembler à des choses qu'on ne regarderait même pas elles-mêmes.

N'essayez donc pas, peintre réaliste, de me faire admirer un je ne sais quoi, un tesson, un tas de fumier, parce qu'il ressemble ; mais montrez-moi Job raclant ses ulcères avec un débris de pot, faites le tableau de Bonnat, et alors j'admirerai tout, le tesson et le fumier !

L'eau pour l'eau, ce ne serait pas digne de l'art. Personne n'a jamais peint l'eau comme notre peintre contemporain Harrison, dans son tableau *La Rivière,* qui surpasse de beaucoup en vérité la célèbre *Vague* de Courbet. Ce serait à s'y tromper, tant la ressemblance est parfaite. Mais cet effet d'eau ne serait rien, s'il n'était rehaussé par un ensemble de paysage d'une belle poésie.

Aucun des arts ne se borne à copier la nature, telle qu'elle s'offre dans le monde réel, à reproduire la simple image des objets.

La condition de la musique est la même que celle de la peinture et de la statuaire.

On a vu plus haut qu'il y a un genre de musique, dite imitative ou descriptive, qui cherche non seulement à reproduire les effets musicaux si variés de la nature, mais à décrire et à représenter les actions, les scènes, les paysages.

Ce genre serait puéril dans son impuissance, s'il ne se proposait que la simple imitation.

De tous les arts, la musique est le moins propre à représenter les choses matérielles. Le musicien qui voudrait imiter pour imiter, qui prétendrait représenter la campagne, la lumière, le bruit de la mer, la voix de la tempête, se condamnerait d'avance à une infériorité certaine.

Ce n'est pas ainsi qu'ont fait les grands maîtres, même lorsqu'ils cherchaient à peindre avec des sons.

Dans la *Pastorale* de Beethoven, par exemple, où l'effet pittoresque est recherché dans une certaine mesure, l'illustre compositeur n'a pas prétendu représenter un frais paysage, ni faire entendre le murmure du ruisseau au fond du

vallon, ni reproduire les mugissements du tonnerre; mais il s'est servi de moyens descriptifs pour rendre, comme il le dit lui-même, « les sentiments de l'homme à l'aspect d'une belle campagne. » Il n'a pas cherché à imiter, avec les ressources de son art, le paysage, ni le ruisseau, ni l'ouragan pour eux-mêmes; c'est une interprétation de la nature qu'il a voulu donner, c'est l'homme qu'il a montré avec ses divers sentiments en présence d'une riante campagne pleine de fraîcheur et de paix, troublée tout à coup par un violent orage. Et on ne voit la campagne, et on n'entend le tonnerre qu'à travers les émotions d'une âme tour à tour paisible et heureuse, émue et bouleversée.

« Dans l'orage, celui de tous les effets physiques que le musicien peut le plus facilement traduire, Beethoven, dit un critique distingué, a-t-il songé à égaler le tumulte des vents, le bruit de la foudre? Si tel eût été son but, il n'aurait pas manqué d'employer la grosse caisse, tout indiquée pour la circonstance, et de faire appel à la masse des instruments les plus formidables. Loin de là, l'orage de la *Pastorale* est relativement peu bruyant; ce n'est qu'après une longue préparation — et pour un instant — qu'il

déchaîne le groupe des cuivres. Tant il est vrai qu'il n'a visé qu'à rendre les sentiments de l'âme en présence des bouleversements de la nature, mais, à l'aide de ces rythmes brisés, de ces harmonies audacieuses, de ces mélodies haletantes, de ce *crescendo* si habilement prolongé, quelle scène terrifiante il a produite et que l'homme se sent petit devant cette formidable puissance de destruction (1) ! »

Dans un exemple plus sensible encore, tiré du poëme symphonique *Mazeppa* de Liszt, M. Saint-Saëns écrit : « L'imitation physique du galop de cheval y est tout à fait secondaire et nullement réaliste, comme pourraient le craindre les ennemis de la musique descriptive... Au milieu de la course furieuse de l'orchestre, ressortent avec intensité des phrases chantantes qui disent à merveille ce qu'elles veulent dire. Le cheval dévore l'espace, mais tout l'intérêt est concentré sur l'homme qui souffre et qui pense. Vers le milieu de la composition, on sent comme l'impression d'une immensité sans bornes ; cheval et cavalier fuient dans la steppe illimitée et le regard de l'homme sent confusément, plus qu'il ne les

(1) A. Coquard, *o. c.*, p. 191.

voit, les mille détails de l'étendue. Il y a là un merveilleux effet d'orchestre. Les instruments à corde, divisés à l'extrême, font entendre, du haut en bas de l'échelle, une foule de petits sons de toute espèce, liés, détachés, pincés, avec le bois de l'archet même, et du tout résulte une sorte de crépitation harmonieuse d'une excessive ténuité, toile de fond sonore, sur laquelle s'enlève, comme au premier plan, une phrase plaintive et touchante... »

Ainsi, dans tous les morceaux de musique descriptive, dignes du grand art, l'imitation physique est tout à fait secondaire et nullement réaliste. C'est l'homme qui domine la nature, l'homme avec ses sentiments et ses passions; c'est l'homme qui est l'objet principal de la composition. L'imitation n'est là qu'un moyen d'expression.

Au fond, la tendance vraie d'un certain réalisme, qui n'est souvent qu'une industrie ou qu'un dérèglement d'esprit, est d'abaisser l'art à son niveau.

Sa prédilection pour les sujets bas, pour les exhibitions grossières ou sensuelles, son aversion des choses élevées, belles, moralisatrices, son dédain pour les représentations qui mettent en scène

la personnalité humaine, montrent bien que, sous cette indifférence affectée pour le beau et le laid, le bien et le mal, il cache une doctrine, plus ou moins consciente, qui tend à exclure des œuvres d'art tout élément de moralité, toute recherche de l'idéal, qui rabaisse l'artiste au-dessous de lui-même, qui fait consister son talent à représenter ce qu'il y a de plus vulgaire, de plus insignifiant, avec la prétention de le faire trouver beau, qui le porte même à s'ôter toute pensée, tout sentiment, de crainte de paraître idéaliste.

Le réalisme, tel qu'on l'entend ordinairement, est la négation pratique de la beauté morale. Avec son amour apparent du vrai, il se met hors de la vérité.

Il est faux le système d'art qui voudrait se borner à reproduire de la réalité ce qui relève seulement de la sensation, c'est-à-dire le côté matériel et extérieur des choses. Mais là n'est pas tout le réel. Il y a aussi l'âme de la nature et l'âme de l'artiste qui s'ajoute aux choses. Là est le principe vivifiant de l'art ; là est le vrai complet.

Il en résulte que la peinture, la sculpture, la gravure, la musique aussi ne sauraient être une simple imitation de la nature extérieure et que l'art ne peut prétendre faire admirer dans ses

représentations ce qui ne mérite pas d'admiration en soi, qu'à la condition d'y ajouter du sien.

Mais assujettir l'art à une loi aussi vulgaire, aussi stérile que celle de la stricte imitation, ce serait le mettre au-dessous de la nature, le condamner à n'être qu'une vaine copie. « Une copie qui n'est qu'exacte, disait judicieusement Cuvilhier Fleury, calomnie son modèle. » Un peintre qui n'est qu'un plat imitateur condamne la peinture.

L'erreur de la théorie de l'imitation est de ne pas considérer seulement la nature comme le grand réservoir de l'art où tous les artistes doivent puiser, mais d'en faire la source unique du beau.

A l'opposé de l'école subjectiviste de Descartes et de Kant, qui nie l'objectivité ou la réalité intrinsèque du beau, l'école réaliste veut que tout soit beau et digne d'être représenté.

Comme si la nature était absolument parfaite en soi, elle prétend que l'artiste n'a qu'à ouvrir les yeux pour trouver des modèles et qu'il lui suffit de prendre au hasard ce qui s'offre à sa vue pour avoir de dignes objets d'imitation.

C'est dans cette école que règne la maxime : *l'art pour l'art*. On y admire sans réserve la nature, quelle qu'elle soit, et l'on estime que l'art n'a

pas d'autre fonction que de la copier sans choix, sans discernement, comme elle se présente, au hasard des occasions, et de rendre le modèle avec le plus de sincérité et de vérité possible. L'unique règle de l'artiste est alors de copier au juste, avec le sentiment que tous les sujets d'imitation (et ils sont nombreux) qu'offre la nature, lui suffisent et qu'ils seront toujours beaux s'ils sont exactement traités.

L'art pour l'art, disent les adeptes de l'école réaliste, ou la forme pour la forme. Mais a-t-on jamais dit la parole pour la parole, le style pour le style ?

L'art pour l'art, c'est un principe vrai en ce sens que l'art a un but, un objet propre, distinct de tout autre, qui n'est ni l'utile, ni le bien, ni même le vrai, mais le beau. « Toutes choses, petites ou grandes, dit excellemment le maître de la théologie au Moyen Age, sont faites pour leur acte. L'œil est fait pour voir, l'oreille pour entendre, l'art pour représenter le beau. »

Mais le principe est faux si l'on entend par là que l'art ne relève que de lui-même et n'a d'autre but que lui-même, absolument comme si l'on disait que l'écrivain n'écrit que pour écrire ou que l'orateur ne parle que pour parler.

Quelle serait donc cette étrange condition de l'art que, seul, il n'existerait que pour lui-même, qu'il serait à lui-même son objet, sa fin et son tout ? Rien, dans la nature, n'est par soi ni pour soi. Toute chose existe pour une fin autre qu'elle-même et supérieure aussi à elle. Est-ce que l'arbre est pour l'arbre, la fleur pour la fleur, le soleil pour le soleil ? Est-ce que l'homme lui-même est pour l'homme ?

L'art non plus n'est pas pour l'art. Il a une mission, une fin. L'art doit faire resplendir le bon et le vrai. Disons d'une manière plus précise que l'objet de l'art est d'exprimer la beauté par des signes sensibles.

Mais quelle beauté ? Celle de la nature ou quelque beauté supérieure et immatérielle ?

Le réalisme artistique revient à la charge et répond : celle de la nature ; il n'y en a point d'autre pour l'art.

Il est vrai, la beauté de la nature est si merveilleuse, elle est si variée, si riche dans ses multiples manifestations, que plusieurs ont pu la prendre pour l'idéal de l'art. A les en croire, l'artiste n'aurait pas d'autre travail, pas d'autre but que de la faire passer telle qu'elle est dans ses œuvres. « Le réel, tout le réel, rien que le

réel », telle est l'autre formule de cette école de l'imitation.

Les grands maîtres semblent quelquefois autoriser cette conception de l'art. On citera Ingres qui a dit : « L'art n'est jamais à un aussi haut degré de perfection, que lorsqu'il ressemble si fort à la nature qu'on peut le prendre pour la nature elle-même. » Mais ni Ingres ni les autres n'ont entendu parler de cette imitation servile, dont on voudrait faire la règle des œuvres artistiques, au point que le peintre et le sculpteur n'auraient qu'à copier strictement ce qu'ils voient et de la manière que les choses se présentent à eux, sans rien en retrancher ou sans rien y ajouter.

Là encore le réalisme s'abuse. Le sens commun, le goût général répudient une admiration aveugle, systématique, qui embrasse indistinctement tout le domaine du sensible et qui érige toute forme, tout produit, tout acte de la nature en modèle infaillible et absolu.

Comme l'homme, la nature est déchue ; comme lui, elle est sujette à des défaillances, à des erreurs, à des dégradations ; comme lui aussi elle est soumise à des influences qui la gâtent.

La nature, à la prendre dans ses différents règnes, n'est pas universellement et absolument

belle. Partout, elle porte la trace d'altérations profondes qu'il faut reconnaître, soit qu'on les explique par le dogme catholique de la faute originelle qui a vicié l'œuvre divine, soit que l'on se borne à y voir le résultat de l'inévitable dégénérescence des choses physiques ou un effet de la diversité des causes qui président à la génération des êtres.

Tous les hommes, tous les animaux d'un même genre ne sont pas également beaux, non plus que tous les arbres de même essence et tous les fruits de même espèce.

Toute beauté est soumise à l'action du temps, à la loi de la destruction universelle ; car la mort règne comme la vie dans la nature. Toute beauté est donc altérable et caduque. Elle n'a qu'un temps pour se montrer dans sa plénitude. Elle était et elle n'est plus.

A l'affirmation réaliste, il faut répondre avec le poète grec : « Oui, tout est beau où rien de laid n'est mêlé (1). »

Le beau, en général, est la forme pure des êtres. Le beau est largement répandu dans la nature ; il s'y présente de toutes manières, il

(1) Simonide de Céos.

revêt toutes les formes, il accompagne toutes les manifestations de la vie. Mais il n'est point partout.

Autant que l'infini peut se communiquer au fini, Dieu, suivant la loi de toute création, s'est reproduit dans son œuvre. Ainsi le beau est le resplendissement de Dieu dans la nature. « L'art est religieux, a dit M. Charles Blanc, parce que le beau est un reflet de Dieu même (1). » Mais bien des causes altèrent cette beauté primitive; bien des ombres l'obscurcissent.

Le beau est comme épars dans la nature ; souvent même il est caché ou peu apparent. C'est à l'art de le recueillir pour le fixer dans ses œuvres et le présenter à tous les yeux. Le beau artistique est donc le produit d'une certaine sélection qui s'opère au contact de l'artiste avec la nature. Il résulte de la recherche du type à travers toutes les variétés, toutes les imperfections du réel. « Dieu, en effet, a mis la perfection dans l'espèce et non dans l'individu. » Le propre de l'art est de la découvrir et de la manifester. Il y faut l'œil, le goût, le jugement, le génie de l'homme. Dans

(1) *Op. cit.*, *Principes*, n. III.

ce fécondant travail, le peintre, le sculpteur s'emparent de la nature pour la transformer. Cette matière vivante ou inanimée, ils l'imprègnent de leur pensée, ils la vivifient, ils l'ennoblissent. Avec eux, le travail artistique s'élève au-dessus du réel existant.

Le beau idéal dans l'œuvre de l'homme nous apparaît comme un choix intelligent et fécond parmi des éléments multiples. Ce n'est point la stricte imitation d'une réalité inerte et souvent difforme ; c'est la réalité dégagée de toutes ses pesanteurs, épurée de tous ses défauts, ramenée à ses éléments typiques. Il faut, pour ainsi dire, que l'artiste débrouille le chaos du beau pour en tirer un type, une forme individuelle de beauté.

Dans cette forêt de chênes, où les arbres ont des dimensions, des formes, des apparences diverses, ils ont chacun leur genre de beauté, si on les considère isolément ; mais il y en a un qui réalise plus que les autres le type du chêne, il y en a un qui est le chêne par excellence, et s'il n'existe pas on peut le concevoir. C'est l'affaire de l'artiste de le trouver ou de le composer. Il aura rempli son œuvre, s'il peint l'arbre qui donnera le mieux l'idée du chêne, selon le sujet de

son tableau, soit qu'il le représente droit, vigoureux, étendant sa puissante ramure au feuillage touffu, comme une fraîche protection contre les ardeurs du soleil, soit qu'il montre le vieux chêne dépouillé, hivernant sous sa rugueuse écorce.

Dans un régiment, symbole militaire de la force vivante et organisée, parmi cette masse d'hommes habillés et armés de la même manière, il y a un type de soldat qui répond le mieux au genre de l'arme. C'est cet idéal du fantassin ou du cavalier, présent confusément à l'esprit de chacun, que le peintre dégagera et offrira aux yeux pour en faire comme le troupier de ligne ou le cuirassier modèle.

Entre toutes les figures ascétiques du cloître, on en peut trouver ou concevoir une qui exprime au plus haut degré l'héroïsme des vertus de mortification et d'humilité, et les ravissements de la contemplation céleste. Ce sera au peintre ou au sculpteur de composer ce type idéal de l'ascétisme pour donner l'idée la plus noble et la plus sensible du moine.

Cet arbre de la forêt que l'artiste copie sur sa toile ; ce cheval, ce bœuf qu'il simule avec son pinceau ; ce soldat qu'il représente, en peinture ou en marbre, dans l'attitude du combat ; ce reli-

gieux qu'il montre dans l'attitude de la prière ou de l'extase, c'est l'arbre, c'est le cheval, c'est le guerrier, c'est le moine.

Y eut-il jamais dans la nature bois champêtres plus vrais que ceux d'Hobbema ; vaches et bœufs plus réels que ceux de Paul Potter, de Cuyp et de Troyon ; militaires plus typiques que ceux de Géricault et d'Horace Vernet ; moines plus sublimes que le saint François d'Assise d'Alonso Cano ou le saint Bruno de Lesueur ? Pour les représenter, le peintre, le sculpteur, avait des modèles sous les yeux ; mais ces modèles il ne les a pas copiés sans les rapporter instinctivement à un type idéal qu'il s'était formé par la vue répétée des forêts, des troupeaux, des soldats, des moines, et, en imitant, il créait.

L'art en arrive ainsi à exprimer pleinement la vie par une sorte d'imitation créatrice, par une imitation qui est en même temps une idéalisation.

C'est dans cette combinaison de la nature et de l'idéal que se trouve la vérité artistique, également éloignée du réalisme grossier et du faux idéalisme. Car si le premier système est odieux, le second est décevant. L'un et l'autre séparent l'homme de la nature et méconnaissent le carac-

tère essentiel de l'art qui est dans l'union de ces deux éléments.

Le réalisme pur veut restreindre l'art à une copie servile de la nature, même dans ce qu'elle a de laid et de difforme, et alors tous les sujets, mais surtout les plus vulgaires, lui sont bons. Le faux idéalisme s'applique, dans son dédain de la nature, à échapper à l'imitation par la convention. Il méprise les beautés toutes simples prises sur le vif des choses, les sujets empruntés à la vie réelle, les personnages ordinaires. Ses modèles, il les prend dans l'imagination, il se crée un monde abstrait de formes et de figures, et ne cherche qu'à donner un corps matériel à ses fantômes. Ses personnages ne sont pas en chair et en os; sa flore n'a pas de consistance; la nature qu'il prétend montrer est toute chimérique, toute vaporeuse; les sujets qu'il traite de préférence sont pris dans le monde du rêve et de la fiction. Il ne se plaît qu'aux représentations artificielles, qu'aux ingéniosités, qu'aux raffinements. Pour éviter le vrai, il tombe dans l'abstrait; il remplace la nature par la formule.

C'est l'excès contraire à celui du réalisme, et l'un est tout aussi faux que l'autre. L'un, pour ne vouloir être que vrai, trahit la nature; l'autre,

pour ne vouloir être que transcendant, la méconnaît. Tous deux sont en dehors de la vérité.

Il y a deux sortes de vrai : le vrai idéal, c'est-à-dire le type des formes parfaites de l'être, et le vrai réel qui exprime plus ou moins ce type par des moyens sensibles. L'artiste va de l'un à l'autre en s'inspirant du premier pour réaliser le second.

Dans toute œuvre d'art, il y a nécessairement deux éléments : l'un que l'homme emprunte à la réalité, l'autre qu'il tire de soi. Et ainsi, peut-on définir le beau, dans une formule qui concilie les justes exigences du réalisme avec les droits de l'idéalisme, en disant qu'il est l'expression de l'idéal par l'imitation du réel.

C'est à l'art d'exprimer l'idéal au moyen de ses procédés propres. L'art devient alors une révélation de cette beauté infinie qui, des hauteurs de la création, descend graduellement l'immense série du réel, en caractérisant tout être, toute vie.

D'une extrémité à l'autre de l'échelle des êtres, il s'établit avec l'artiste des communications qui lui permettent de remonter à l'Etre en qui réside le beau exemplaire. Il atteint ainsi, par la pensée, au type des choses, et soit qu'il fasse une fleur ou un animal, soit qu'il représente la personne

humaine, il sait en exprimer les plus saillants caractères.

Dans cette série d'ascensions, dont chacune est marquée par un degré du beau, il arrive même à l'homme de s'élever jusqu'à ce sommet de l'art entrevu et atteint quelquefois par le génie des plus grands artistes : « Déployant ses ailes, dit Michel-Ange, pour s'élever vers les cieux d'où elle est descendue, l'âme ne s'arrête pas à la beauté qui séduit les yeux et qui est aussi fragile que trompeuse, mais elle cherche dans son vol sublime à atteindre le principe du beau universel. »

Le plus souvent, le vol est moins haut ; il ne dépasse pas la terre. Mais à quelque degré que s'arrête l'artiste, il n'arrive point au beau sans tendre à un idéal supérieur au réel.

Tout artiste opère nécessairement selon une forme exemplaire qu'il a dans l'âme. Cette forme n'est mise en lui ni par une impression innée, ni par une rencontre occasionnelle de l'esprit et d'un objet sensible ; l'idée selon laquelle opère l'artiste est un produit de ses facultés, des sens, de l'imagination, de l'entendement. Il la possède en lui comme une vision intime du beau à laquelle il rapporte son œuvre.

« Comme je n'ai pas sous les yeux, dit Raphaël, de modèle qui me satisfasse, je me sers d'un certain idéal de beauté que je trouve dans mon âme. » Et avec ce triple idéal, entrevu dans les hauteurs de l'âme, Raphaël compose la *Transfiguration* et Léonard, la *Cène*.

Jamais le réalisme, « forme inférieure de l'art, et qui ne vaut que par la virtuosité du métier », n'a satisfait aucun artiste digne de ce nom.

Parmi les modernes, les plus sincères admirateurs du vrai, les maîtres eux-mêmes de cette école naturaliste de Barbizon qui voulurent peindre la nature d'après nature, les Jules Dupré, les Rousseau, les Corot, les Troyon, les Millet, les Français, ont toujours cherché, dans leurs imitations les plus vraies, à se rapprocher de cette beauté idéale, de cette *certaine idée* que l'artiste, d'après Raphaël, porte en lui-même comme le divin exemplaire de ses œuvres.

L'idéaliste aussi reçoit l'impression directe de la nature, et même d'autant plus vivement qu'il ne s'attache pas uniquement à la forme. Mais cette impression, il la traduit par une opération réflexe de l'esprit qui lui sert à dégager les traits essentiels, la physionomie, le type de la personne ou de la chose qu'il représente.

Comme les peintres de l'homme, les plus beaux paysagistes de ce temps ne se contentaient pas non plus de copier pour copier; ils voulaient « peindre la synthèse », disait Rousseau, « la vie de l'ensemble », comme s'exprimait Millet, et ils partaient de la nature pour s'élever au-dessus d'elle et monter jusqu'à l'idéal entrevu.

L'absurdité du réalisme est de vouloir que le procédé soit équivalent à la vie, que la copie artistique soit la reproduction exacte de la vérité. L'art n'est pas fait pour copier la nature. Sa fonction est de lui servir d'intermédiaire, de l'interpréter esthétiquement, c'est-à-dire de retrouver dans les choses les éléments de la beauté, d'en saisir l'essence, de la traduire d'une manière sensible.

L'art n'est pas l'imitation stricte de la nature; il en est la représentation idéale.



CHAPITRE VI

L'œuvre d'art.

A côté de la nature, il y a donc l'art. A côté des œuvres spontanées de cette admirable productrice des choses animées et inanimées, il y a les créations plastiques de l'homme, les œuvres matérielles de son intelligence et de sa main, formées sur le modèle des types vivants. Et ce monde artificiel n'est pas moins admirable, en son genre, que le monde réel.

Comment cela ? D'où provient cette seconde beauté ? Quelle est cette merveilleuse création de l'homme ? Qu'est-ce qui fait la puissance et le charme des arts ? D'où vient à la peinture ce pouvoir de réaliser, avec des formes et des couleurs, des choses et des actions qui semblent ne pouvoir exister qu'au vrai ? à la sculpture ce don de représenter comme au naturel les êtres animés ? N'est-il pas surprenant surtout que, par le seul

effet du dessin, de la perspective et du coloris, ou du modelé en marbre et en bois, on puisse reproduire tout ce que présente le monde et simuler non seulement les apparences, mais la vie, la réalité elle-même ? Une fois admise la possibilité de ces merveilleuses illusions, on conçoit que la répétition de la nature par l'art devienne pour les hommes l'objet d'une seconde admiration.

Et, en effet, il y a un beau artistique, comme il y a un beau naturel.

Mais, d'abord, il arrive que ce ne sont pas les spectacles les plus grandioses, les phénomènes les plus majestueux, les beautés les plus saisissantes de la nature, que reproduit d'ordinaire l'art du peintre et du statuaire. Ces immenses espaces étoilés du ciel, ces horizons insondables de la mer, qui plongent l'âme dans la contemplation de l'infini ; ces grandes cataractes de fleuves bondissants, ces chaînes gigantesques de montagnes, aux pics neigeux qui déchirent la nue, aux précipices sans fond qui semblent entr'ouvrir les entrailles de la terre ; la sublime horreur du monde plongé tout à coup dans les ténèbres par l'éclipse de l'astre du jour, ou l'éclat éblouissant du soleil couchant qui embrase l'horizon de ses feux multicolores : toutes ces scènes immenses,

tous ces tableaux grandioses de la création qui impressionnent si vivement le cœur et l'œil de l'homme, ce ne sont pas là les sujets habituels de la peinture. Le pinceau recule devant ces modèles qui lui échappent par l'immensité de leurs proportions, par l'inexprimable caractère de leur beauté. Le ciseau du sculpteur est même impuissant à les aborder. Et ainsi ce que tout le monde admirerait le plus au naturel, c'est précisément ce que l'art évite de représenter. Il se trouve comme impuissant en face du gigantesque et du sublime. La voûte étoilée du ciel, la haute mer, la cime des montagnes lui échappent. Ce sont des thèmes plus simples, des sujets plus à sa portée, mais aussi plus ordinaires et moins capables de faire naître par eux-mêmes l'admiration, qu'il préfère. Le domaine de la nature lui est ouvert, mais à la condition qu'il s'y restreigne dans de justes proportions.

Dans la nature, l'art se fait un petit cadre ; il recherche les horizons restreints, les beautés limitées, les motifs plus proportionnés à sa taille et plus intimes aussi ; non qu'il ne puisse avec le fini donner l'idée de la grandeur et de l'immensité, mais ce n'est pas en essayant de rendre les choses au vrai. Par exemple, il réussira mieux à

exprimer l'impression que fait naître la vue des hautes montagnes en montrant le Mont-Blanc à l'horizon, dans le lointain de perspectives habilement ménagées, comme dans le tableau de Français : *le Mont-Blanc vu de Saint-Cergues,* qu'en cherchant à représenter la montagne elle-même dans les limites étroites d'un cadre de chevalet. Une vague qui se heurte contre la falaise ou contre un navire en détresse, lui suffira pour donner l'idée de la vaste mer en furie. Au delà de certaines proportions, l'art est difforme, devant certains sujets il devient impuissant.

C'est à la fois sa faiblesse et sa supériorité d'être obligé de se restreindre, mais aussi de pouvoir, avec un thème ordinaire et des moyens limités, s'élever au grand et au beau.

La peinture, la sculpture ont donc leur domaine à elles et leur genre particulier d'effet. Dans ce champ limité, il est encore une multitude de beautés locales, individuelles, que tout le monde sent plus ou moins vivement. Un beau visage charme tous les yeux, un joli site, une riche campagne, moins que cela, un bel animal, un bel arbre, un joli bouquet plaisent toujours. Ces choses plairont de même si l'art les reproduit

par ses moyens particuliers. En sculptant dans le marbre, dans le bronze, les formes d'un beau corps d'homme ou d'animal; en transportant sur la toile les traits d'une belle personne, les figures d'un gracieux tableau vivant, les accidents d'un joli paysage, il provoquera les mêmes sentiments de charme et de plaisir que la vue des personnes et des choses elles-mêmes a causés.

Jusque-là on ne saurait mettre en doute la valeur des arts figuratifs qui reproduisent des choses belles en soi, et qui méritent autant d'admiration que le modèle lui-même.

Mais la représentation de la belle nature n'est pas toujours l'objet de l'art. Ce ne sont pas seulement de riantes vallées de Tempé, des paysages d'Arcadie, des scènes de l'Elysée ou du Paradis, des Vénus, des Apollon, des portiques de temples grecs ou des nefs de cathédrales gothiques, ou de superbes coursiers ou des fauves majestueux, des palmiers ou des lis, que le peintre et le sculpteur s'attachent à représenter. Souvent ils vont chercher ou ils prennent leurs modèles en dehors des choses que tout le monde admire.

A côté de ces beautés, qui plaisent par leur seule vue, beautés vivantes, beautés inanimées, et dont la nature ou l'œuvre de l'homme offre un

assortiment si riche, si varié, il y a des choses ordinaires, communes, auxquelles on ne fait même pas attention, soit que leur profusion les rende moins remarquables, soit que leur genre de beauté soit moins frappant. Et combien d'autres qui sont réellement défectueuses, banales, insignifiantes, laides ! Combien d'actions communes, indifférentes ou même répugnantes ! Il ne viendra à l'esprit de personne de chercher le plaisir des yeux dans la vue de vulgaires légumes, de céréales, d'ustensiles de ménage, d'objets usuels ; personne ne s'arrêtera à regarder complaisamment un lourd chariot chargé de pierres, un mendiant en haillons, une vieille rosse, une scène grossière de cabaret ; il n'y aurait de plaisir pour personne à contempler un visage laid, difforme, un cadavre en décomposition, un animal écorché.

Cependant, la peinture, la sculpture, la gravure abordent aussi ces sujets. Non seulement l'artiste n'en détourne pas son talent, mais souvent même il les recherche et s'y attache volontiers. Il ira choisir dans un jardin de simples asperges, qui ne plaisent que sur la table, pour en composer une botte ; il prendra de vulgaires ustensiles de ménage ; il réunira en bouquet les fleurs les plus

ordinaires, que le jardinier arrache ; il montrera un âne pelé dans son pré ; il prendra dans la rue un de ces gueux, dont le passant se détourne avec dégoût, pour en faire le personnage de son tableau ; il représentera un groupe de ribauds attablés, le verre en main, dans un infect cabaret ; une réunion de taverne où de sordides ouvriers mineurs, au visage hâve, aux vêtements déguenillés, délibèrent sur la grève ; il montrera un corps mort attaché à une croix, où l'anatomie et la décomposition du cadavre seront rendues avec une saisissante vérité. Et si ce peintre, ce graveur est un David de Heem, un Rembrandt, un Kranach, un Van Ostade, un Téniers, un Chardin, un Callot, un Bonnat, un Roll, il arrivera que, par un effet de l'art, ces asperges, ces citrons, ces pots, ces chardons, ces pissenlits, cet âne pelé, ce bœuf écorché, ces gueux, ces buveurs s'embelliront, prendront un caractère esthétique, revêtiront un genre inattendu de beauté ; ces scènes grossières de cabaret et de grève se transformeront aux yeux du spectateur ; ce cadavre du divin Crucifié se transfigurera ; tout changera au point que la représentation des choses les plus vulgaires et les plus laides deviendra agréable, attachante même, et ira jusqu'à provoquer des

sentiments de complaisance et d'admiration contraires à ceux que la vue de la réalité eût fait naître. Une simple couche de couleurs, un simple coup de burin, aura produit ce changement !

Quel est ce merveilleux effet? L'art qui opère de pareils miracles, qui convertit la répugnance en admiration, qui fait trouver agréable, beau, séduisant même ce qui paraissait insignifiant ou affreux, cet art ne serait-il qu'une mystification ou y aurait-il en lui quelque vertu capable d'expliquer les effets qu'il produit ?

Il s'est trouvé des philosophes pour ranger la peinture parmi les illusions dont l'homme est dupe : « Quelle vanité, s'écrie Pascal, que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux ! »

L'arrêt de cette impitoyable et sceptique raison est-il celui de la vérité ? N'y aurait-il réellement que vanité et tromperie dans un art qui va jusqu'à faire admirer ce qu'on n'admirerait pas sans lui ?

Il ne s'agit pas dans la pensée de Pascal de ces sujets pittoresques ou émouvants, riants ou mélancoliques, dont le charme gracieux ou sévère passe du monde réel ou idéal dans celui de l'art,

à l'aide des procédés du pinceau, et qu'il est aussi juste d'admirer dans les imitations de la peinture que dans les multiples spontanéités de la nature et de l'imagination. Ce n'est pas devant *les Bergers d'Arcadie* du Poussin ou les ports enchanteurs et les soleils couchants de Claude Lorrain que Pascal aurait accusé la peinture d'être vaine.

Lui-même ne pouvait être insensible au plaisir de contempler des scènes aussi agréables, dans d'aussi habiles imitations. En présence de pareilles œuvres qui parlent à l'imagination aussi bien qu'aux yeux, il aurait reconnu la légitimité de cet art ingénieux et puissant.

C'est à d'autres sujets, à d'autres tableaux qu'il en a. Pascal veut parler en philosophe qui ne saurait être dupe d'apparences trompeuses, d'artifices de métier. Il n'admet pas que les imitations du pinceau aient le pouvoir de produire, à aucun degré, une admiration qui n'est pas due d'abord à l'objet lui-même.

Il n'admet pas que de scènes de la vie commune, que de personnages laids, de passions grossières, la peinture puisse tirer des représentations agréables, ou si, par son habileté, elle cause du plaisir et de l'admiration, il veut que ce

soit l'effet d'une duperie et comme par une surprise indigne d'un art sérieux.

La raison du philosophe s'est heurtée à l'apparente contradiction qu'il y a à croire que la simple reproduction d'une réalité quelconque puisse opérer un effet contraire à celui que produit l'objet lui-même. Il répugne, en principe, à la pure logique, d'admettre qu'on puisse faire du beau avec du laid, comme de concevoir que ce qui est vulgaire, grossier, repoussant en soi, arrive à paraître agréable, par cela seul qu'il est imité.

Comment la peinture peut-elle réaliser ce qui semble contradictoire, impossible même à l'esprit ? La musique n'a certainement pas un pareil pouvoir. Jamais le musicien, fût-il Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, fût-il le plus ingénieux, le plus habile, le plus original, le plus puissant des compositeurs, ne pourra tirer une harmonie quelconque de sons laids et cacophoniques par eux-mêmes. Avec des bruits de casserole, des miaulements de chats, des braiments d'ânes, de quelque manière qu'ils fussent imités et combinés, Orphée lui-même ne formerait pas un chœur, et le dieu qui fendait les rochers au son de sa lyre n'arriverait pas, avec une pareille musique, à toucher

les âmes les plus sensibles, les plus impressionnables.

Quel est donc ce singulier privilège des arts plastiques de transformer les choses les plus vulgaires, les plus laides, de les faire voir en beau, de leur donner ce qu'elles n'ont pas et d'inspirer, pour les copies qu'elle en fait, des sentiments de plaisir et d'admiration qu'on n'éprouve pas à la vue du modèle ?

Encore une fois, est-ce tromperie ou force, illusion ou réalité ? Et les arts figuratifs, la peinture en particulier, ne seraient-ils que convention ou mensonge, ou auraient-ils en eux quelque vertu supérieure, quelque efficacité extraordinaire ?

C'est le secret de l'art. Pour le comprendre, il faut savoir, non seulement en quoi l'art diffère de la nature, mais aussi ce qu'il y ajoute ; il faut se rendre compte de l'opération artistique en face de la nature, il faut analyser l'œuvre d'art.

Si l'art n'était qu'une imitation servile de la nature, il lui serait bien inférieur.

La nature, outre sa beauté propre, a pour elle la vie, cette chose merveilleuse, inexprimable, qui échape au pinceau du peintre, au ciseau du sculpteur, comme à l'analyse du savant.

Avec sa vie multiple, infinie, avec sa variété prodigieuse, la nature, en soi, est inimitable. L'art ne saurait rivaliser avec elle.

La vie! Qui pourrait la voir, la saisir, la représenter? Plus subtile que l'air, plus fluide encore que la lumière, elle est partout sans pouvoir être saisie nulle part. La vie est abondamment répandue dans la nature; elle anime tout, depuis la plus menue mousse jusqu'au gigantesque baobab, depuis le ciron jusqu'à l'éléphant; elle prend toutes les formes, elle revêt tous les aspects, elle présente toutes les variétés.

Le brin d'herbe, le légume, le mollusque, la pierre elle-même, tout vit dans la nature. A tous les degrés de l'échelle des êtres la vie se montre, ici éclatante, là obscure et mystérieuse. Elle est le plus grand charme des choses, la cause première de la beauté. Partout l'homme la recherche et se plaît à la voir. Plus elle lui apparaît, plus elle lui donne le sentiment de la beauté, de la grâce, de la force, de la grandeur.

Elle est superbe, la vie, dans le chêne au feuillage touffu, dans l'animal vigoureux et bondissant qui s'échappe à travers la prairie, dans le fleuve dont les grandes eaux s'épanchent au milieu des campagnes; dans l'homme aux bras

tendus pour le travail, au front penché pour l'étude ; elle est gracieuse dans l'enfant et la fleur.

La vie, cette merveille de la création, elle n'appartient qu'au souverain artiste du monde ; elle est son signe reconnaissable, sa marque de fabrique inimitable.

L'homme peut tout, dans le domaine de ses facultés intellectuelles et physiques, excepté donner la vie. Il peut s'élever par la science jusqu'au vrai, il peut produire le beau, il est capable de créer du mouvement, de la force ; mais à aucune œuvre de ses mains il ne peut communiquer le moindre souffle de vie. Là s'arrête son pouvoir.

L'art, privé de vie, serait donc irrémédiablement inférieur à la nature, s'il n'avait pas en lui quelque vertu qui manque à cette nature vivante.

A quoi servirait-il d'imiter en peinture ce que la réalité offre à tous les yeux ? Quel serait l'avantage de modeler dans le bois ou dans le marbre des personnages, des animaux, dont il y a tant de spécimens vivants ? Pourquoi peindre une fleur qu'on peut aller voir dans le jardin ; un paysage, un site comme il y en a mille dans la nature ? Pourquoi sculpter des figures de pierre à côté des êtres vivants ? Avec son pinceau chargé

d'huile, jamais le peintre ne pourra donner à sa fleur sans parfum la fraîcheur de la rosée; jamais, fût-il Claude Lorrain, il ne pourra tirer de ses couleurs brutes l'éclat et la transparence de la lumière; avec son lourd ciseau, jamais le sculpteur, même un Phidias, ne pourra animer ses immobiles statues.

Dès lors, à quoi bon l'art? Et quelle puérilité ce serait de prétendre simuler par des traits inanimés, des couleurs éteintes, des formes immobiles, ce qui existe, ce qui a vie, ce qui brille, ce qui se meut dans la nature? Comme le disait un fantaisiste en une courte boutade qui vaut une longue leçon d'esthétique : « Si l'art n'était pas mieux que la nature, ce ne serait pas la peine d'en faire. »

Et vraiment, ce serait folie aux hommes de vouloir faire admirer des ressemblances peintes, non seulement de choses indifférentes en soi, ou même laides, mais des plus belles, des plus admirables, lorsque, pour l'expression de la réalité, l'art ne peut même pas essayer de rivaliser du plus loin avec la nature? Que peut être, en effet, un paysage en couleurs, resserré dans un cadre étroit, à côté des magnifiques sites étalés partout à la vue de l'homme? Quel plaisir

pourrait offrir à l'esprit et aux regards ce décalque puéril de la grande nature, cette minuscule réduction des forêts, des vastes plaines, des grands horizons? Et de quel ridicule ne serait-il pas de peindre des choses qui, n'offrant déjà par elles-mêmes aucun attrait, aucun objet d'admiration, ne seraient plus sur la toile que de sottes et impuissantes imitations?

Si donc l'art ne devait avoir pour objet que de représenter exactement les choses, il n'aurait pas de raison d'être.

Mais l'art n'est pas cette opération vaine et insensée d'un pinceau, d'un ciseau qui cherche à singer dans d'inertes copies la vivante réalité, et qui irait jusqu'à prétendre faire admirer par des représentations inanimées ce qui n'a rien d'admirable en soi. La peinture, si hardie à traiter tous les sujets, si entreprenante en face de la réalité, n'est pas ce décalque mort, cette impuissante contrefaçon de la nature.

Elle est autre chose. Le peintre, le sculpteur ne sont pas des copistes, ce sont des créateurs.

Il est bien vrai qu'au point de vue de la représentation matérielle, l'art ne peut produire que des images imparfaites et inertes des êtres vivants. Mais le tableau, la statue ne sont pas de simples

miroirs où se reflète plus ou moins fidèlement l'objet représenté. Le modèle y est reproduit avec ce que l'art y ajoute.

Il y a quelque chose au-dessus de la nature : l'art. Il y a quelque chose au-dessus du réel : l'idéal.

Si l'art, dans ses imitations, ne peut égaler la nature, il peut, en l'imitant, la surpasser.

Et il la surpasse, en ajoutant à la nature ce qu'il y a dans l'homme de plus qu'en elle. La nature a pour elle la vie, mais l'homme a la pensée.

Et ainsi l'art est à la fois inférieur et supérieur à la nature.

L'art compense le défaut de vie par l'idéal. Dans toute imitation, en dépit des réalistes eux-mêmes, il y a de l'homme, et, par conséquent, de l'idéal. C'est là le caractère propre, le mérite intrinsèque de l'art.

L'artiste ne peut pas se borner à imiter. Ce qu'il voit, ce n'est pas ce qui est, mais ce qu'il est lui-même. « Le réel observé, dit M. Mollière, n'est déjà plus le réel, tel que l'entendent les partisans absolus de l'imitation stricte ; car il est, en tant qu'image reçue dans l'œil, un réel modifié

dans la mesure de l'organisation même de celui qui la reçoit, chaque observateur voyant d'une façon qui lui est propre (1). » Rien de plus juste et de plus conforme à la pratique.

« L'artiste, a écrit Alfred Tonnelé, ne voit pas la réalité telle qu'elle est, mais tel qu'il est. Il y met de soi, et, en la regardant, il la transfigure. » Et encore : « L'artiste n'exprime pas les choses, mais sa propre pensée vis-à-vis des choses (2). » Parole profonde et absolument vraie. Aussi, dans l'observation de la nature, chacun apporte t-il son tempérament, ses idées personnelles, ses émotions, aussi diverses que le spectacle lui-même est varié. Et cette disposition, ces sentiments passent nécessairement dans l'œuvre inspirée par la vue de la nature.

Dans toute imitation il y a donc quelque chose de plus que dans le modèle ; il y a ce qu'y met l'homme, ce qu'il tire de lui-même ; et c'est là ce qui fait l'art.

Toute œuvre d'homme manifeste quelque chose de son propre être. Il est impossible que l'artiste compose et exécute une œuvre si simple, si vulgaire qu'elle soit, sans s'y mettre lui-même.

(1) Mollière, *op. cit.*, p. 171.
(2) *Fragments sur l'art et la philosophie*, ch. II.

L'art peut encore moins que tout le reste échapper à la loi humaine. Est-ce que toute action ne porte pas l'empreinte de celui qui agit ?

Comment analyser ces mystérieuses communications de la pensée aux choses inanimées? Comment décrire ces effluves de personnalité humaine qui passent de l'âme dans les objets extérieurs ? Comment définir cette vertu invisible qui sort de l'homme pour animer tout produit de sa pensée, toute opération de ses mains ?

Les expériences modernes mettent en évidence des phénomènes moraux intimes qui semblent manifester comme la fluidité de l'âme. On dirait, dans ces mystérieux rapports d'homme à homme, que quelque chose se dégage de la personne qui agit pour aller faire mouvoir les ressorts de la pensée et de la volonté de celle qui subit son action. A plus forte raison, l'âme passe-t-elle dans l'objet qui lui sert d'instrument pour agir, de moyen pour communiquer sa pensée. Il semble qu'elle y laisse comme une trace d'elle-même, une certaine marque sensible qui est le reflet de sa puissance et de sa vie.

L'homme se met dans ses actions, dans ses œuvres. Comment l'art, même l'art de simple

imitation, ne réfléchirait-il pas la personnalité humaine ?

Dans cet objet tout nu que le peintre trace comme machinalement, dans cette simple fleur que son pinceau fait éclore sans apprêt, on sent autre chose que des formes et des couleurs, autre chose que des apparences ; il y a un je ne sais quoi d'invisible, d'insaisissable et de très réel cependant : à bien regarder, il y a de l'homme.

Par cela même qu'il veut exprimer une forme, rendre un objet, figurer une scène, l'artiste infuse sa personne, sa pensée dans la matière inerte qu'il a façonnée et il souffle sur elle l'esprit de vie. « L'exécution matérielle elle-même, selon le mot de David, porte la marque de l'ouvrier » ; elle trahit sa « façon », comme dit Corneille, sa manière, sa touche, son doigté, son faire. »

La nature n'a ni personnalité, ni conscience ; en la représentant, l'artiste met en elle la sienne. Il se substitue, pour ainsi dire, à elle : ce n'est plus la nature qu'on voit, c'est le peintre, c'est le sculpteur. Car l'imitation qu'il fait des choses ne porte pas seulement la trace des effusions intimes de son être, elle réfléchit sa pensée.

Si l'homme s'imprime en quelque sorte, dans ce qu'il fait, dans ce qui émane de lui, à plus

forte raison en est-il ainsi, lorsqu'il met dans une œuvre qui lui est aussi personnelle qu'un tableau, qu'une statue, toute sa pensée, tout son sentiment, toute sa faculté créatrice. N'y pensât-il point, son âme, même à son insu, passe à travers sa main et se communique à sa toile, à son marbre. Alors, jusque dans l'objet le plus vulgaire en apparence, dans l'imitation la moins intéressante, il entre quelque chose de la personne, quelque chose de mystérieux et d'indéfinissable qui fait que les objets même les plus vulgaires, la fleur, le légume, le vase, représentés par l'artiste, prennent une sorte de personnalité sensible qui n'est pas dans la nature.

Telle est la supériorité de l'art sur la nature, qu'il l'emporte toujours par l'interprétation. Pour s'élever au-dessus d'elle, la peinture, la gravure, la sculpture ont des qualités qui manquent à celle-ci. La nature est inerte; la peinture, la gravure, la sculpture, qui sont œuvres de l'homme, sont intelligentes.

Qu'il le veuille ou non, l'artiste, à moins d'un parti pris absolu, ne copie pas strictement. Dans toute imitation consciencieuse, fût-elle de l'ordre le plus inférieur, il met du sien, et, selon ce qu'il

a en lui, il peut élever la représentation des choses les plus simples, les plus triviales, jusqu'à un degré où, non seulement le plaisir naît de lui-même, mais l'admiration aussi s'impose.

Toute œuvre d'art procède d'une pensée. Le tableau, la statue s'élaborent en premier lieu dans l'atelier de l'esprit. Là l'artiste est au-dessus de la nature. Pour faire mieux qu'elle, non point dans l'ordre de la réalité sensible, mais dans le genre esthétique, il a des moyens que celle-ci n'a pas. Son œuvre sera intelligente, consciencieuse ; celle de la nature ne l'est pas.

Dieu, sans doute, est l'artiste suprême et l'œuvre de ses mains est parfaite. Mais il est seulement le premier auteur. Il a créé une fois pour toutes à l'origine, et les choses ensuite se reproduisent d'elles-mêmes, selon les lois de leur être et les circonstances de leur formation. Dieu a mis le beau dans l'espèce, mais non dans les individus ; il a créé le type et il laisse à la nature la multiplication des exemplaires.

La nature ne peut pas être appelée une artiste. Elle produit ses œuvres sous l'influence de causes qui ne dépendent pas d'elle. Et selon l'ordre de la beauté générale de l'univers, faite du mélange supérieurement ordonné du bien et du mal,

elle produit indifféremment le beau et le laid, un bel arbre et un arbre rachitique, de beaux animaux et d'autres difformes, de brillantes fleurs et des herbes communes, de beaux visages d'hommes et des figures disgracieuses et manquées.

Tout est bien dans l'ensemble, parce que chaque partie, soit par sa propre perfection, soit par le contraste qu'elle offre avec d'autres plus parfaites, contribue à l'effet général, mais chaque chose, en particulier, n'est pas également belle. C'est le propre de l'art de choisir et d'arranger en vue de l'effet qu'il veut obtenir et de la fin pour laquelle il opère.

On peut définir l'art la nature montrée dans son beau et rendue plus sensible.

Avec cette définition, il est facile de voir ce que doit être le travail de l'artiste.

Dans toute œuvre d'art, fût-elle du caractère le plus réaliste, de l'imitation la plus banale, il y a d'abord un choix, c'est-à-dire une opération de l'intelligence.

Le musicien ne fait pas du bruit pour du bruit. S'il veut, dans une composition imitative, comme la *Symphonie pastorale* de Beethoven, reproduire une scène d'orage, il ne se bornera pas à simuler de son mieux, au moyen des instruments de

l'orchestre, le bruit du tonnerre tel qu'on l'entend, mais il aura soin de ne prendre, dans tout ce fracas des éclairs et de la foudre, que ce qu'il faut pour donner aux auditeurs la sensation d'un orage.

La musique est essentiellement un choix de sons et de mouvements. Il existe dans la nature une quantité de bruits, de sons, de timbres, de rythmes, ou que la musique n'admet pas ou qu'elle serait inapte à s'approprier.

En dépit d'une certaine école réaliste qui voudrait appliquer à l'orchestre et au piano des procédés tout matériels, pour reproduire les divers bruits de la nature par le son des instruments, le mouvement par le rythme, même le jour et la nuit, les couleurs, les nuances et aussi les attitudes, les sentiments des personnes, jusqu'à des scènes animées avec leurs incidents et leurs péripéties, au moyen d'effets plus ou moins expressifs, il faut affirmer que la musique n'est point faite pour cet emploi tout réaliste et qu'elle ne saurait même y réussir. Elle doit se borner à être l'expression des choses qu'elle ne peut imiter et elle y arrive par ce choix raisonné des sons, des mouvements, des intervalles qui constitue l'art du compositeur.

La peinture, la sculpture ne sont pas plus une

imitation brutale des êtres et des objets animés ou inanimés, que la musique n'est une imitation des bruits de la nature. L'une et l'autre procèdent par choix et par élimination. Elles ont à choisir aussi entre une infinité de lignes, de plans, de reliefs, de couleurs, de teintes, de jeux de lumière et d'ombre, pour produire les effets qu'elles se proposent. Elles ont à choisir entre la multitude de sujets, et dans le sujet entre les détails qu'il comporte, de manière à ne pas faire une chose quelconque d'imitation, mais à composer une véritable œuvre d'art.

D'ordinaire, le peintre, le sculpteur, s'ils ne sont pas de ceux qui tournent l'art en farce, ne s'attachent pas à reproduire une chose absolument insignifiante, comme un tonneau, une table de cuisine, une armoire, une porte, une chaise, un chapeau, un habit. Ils choisissent leur objet, et dans cet objet, il y aura toujours un côté intéressant, soit la forme, soit la couleur, soit, de préférence, l'une et l'autre. Si c'est un potiron, ce sera un beau potiron, à la panse élégamment arrondie et au coloris éclatant; si c'est un chaudron, ce sera un beau chaudron en cuivre bien luisant; si c'est un chien, un chat, ce sera un animal aux belles formes, au beau pelage.

L'art ne serait pas l'art, s'il n'était avant tout une sélection s'appliquant à la fois aux éléments dont il se sert et au sujet qu'il se propose de traiter.

Tout le choix est laissé à l'art. Le domaine de la peinture surtout est presque illimité. Le peintre a la nature entière à sa disposition. Il tient sous sa palette le monde physique et moral; il peut représenter les choses et les spectacles de la nature, les œuvres et les scènes de la vie humaine. Ce qu'il a choisi lui appartient et devient vraiment sa chose. Rien que par cette sélection il se met au-dessus de la nature et ce qu'il représente, pour l'avoir choisi, est déjà plus beau que le modèle.

Mais ce n'est pas tout. Dans son œuvre il y aura toujours quelque disposition intelligente qui vient de lui. Ce que le peintre copie, il l'arrange. Ne voulût-il représenter qu'une simple rave, dont l'aspect n'a rien, assurément, de remarquable, après l'avoir choisie entre plusieurs autres, il la présentera de la manière la plus favorable. Son goût d'artiste lui suggérera, même inconsciemment, de la placer sur un fond propre à la faire ressortir; il lui donnera un

support convenable; il l'éclairera avantageusement. C'est peu de chose, et il n'y a pas de quoi ravir le spectateur d'admiration, mais ce peu constitue un arrangement qui fait valoir le modeste sujet et le fait plus beau que nature. Ce n'est pas la rave en elle-même qu'on regarde, c'est l'art qu'y a mis le peintre.

L'artiste peut toujours embellir la réalité la plus vulgaire par les ressources de son esprit. Il peut mettre de l'arrangement, de l'ordre, ajouter d'heureux accessoires, tirer des effets de contrastes ingénieux. Dans les tableaux de nature morte, la composition vient ajouter un élément à la valeur des choses.

Ces fruits, ces fleurs, ces objets d'étagères, ces ustensiles de ménage que le peintre dispose de la manière la plus convenable, forment sous son pinceau des tableaux qui n'existaient pas dans la nature. Les jardins, les champs produisent les fleurs les plus charmantes et les plus variées, mais ils ne font pas de bouquets. Les fruits pendent à l'arbre au hasard de la production, mais ils ne forment pas de ces corbeilles gracieuses et appétissantes que la main du peintre sait composer. Et que faudrait-il pour rendre ces petits sujets plus attrayants encore? Quelques papillons, quel-

ques abeilles, quelques moucherons, comme les van Huysum, les Spandonck, les Saint-Jean en ont mis dans leurs tableaux de fleurs et de fruits.

Parfois la nature peut produire d'heureux effets, mais les combinaisons du goût sont plus sûres, plus variées. Cet arrangement, ces détails, ces accessoires, où l'on sent la pensée, c'est l'homme, c'est l'art. Et de là vient le prix particulier, l'intérêt de l'œuvre imitée de la nature.

Il n'est pas difficile de comprendre ce que l'art ajoute à la nature, même dans les choses de simple imitation.

L'homme met sa pensée dans ses œuvres. Il s'imprègne pour ainsi-dire lui-même dans les productions de son esprit et sa main traduit comme spontanément les sentiments qui l'inspirent.

La simple imitation des choses les plus ordinaires peut être suggestive, si le peintre a copié avec esprit. Une nature morte donnera à penser. Sous un habile pinceau, les choses les plus banales, les plus ordinaires s'animent; elles prennent un sens qu'elles n'auraient pas par elles-mêmes; elle forment tableau. Et ainsi, le spectateur qui sait voir, y trouve quelque chose

de plus que ce qui était dans la nature; il y trouve la pensée de l'artiste.

Chardin, en France, Kaly, en Allemagne, et bien d'autres, ont fait de charmants petits tableaux avec des ustensiles de ménage, des objets usuels, des fleurs, des légumes. En voici un des plus élémentaires et des plus familiers du maître français, que possède le musée du Louvre.

Une marmite, un poêlon, des œufs, une queue de poireau, ce ne sont pas là des choses bien dignes d'admiration. Mais voici que l'art va en faire un petit tableau, et tout change. La marmite se dresse sur une table de bois blanc; à côté, le petit pot de terre, et auprès de lui les trois œufs. Aux coins de la table se trouve la poivrière rustique en bois, avec un bout de poireau qui dépasse. Rien de plus simple, de moins apprêté; tout cela néanmoins a un certain petit charme d'intérieur. Cette marmite à l'anse relevée, qui semble attendre qu'on la prenne, ce poêlon qui tend aussi son manche, ces œufs tout prêts à être fricassés, cette queue de poireau oubliée sur la table par la ménagère, tous ces petits riens ajoutés et arrangés par le peintre donnent de la vie à ces vulgaires objets de cuisine. Ce n'est plus de la nature, c'est de l'art.

La preuve que l'art ajoute quelque chose à la nature, c'est qu'il produit des effets nouveaux.

Il les produit d'abord en modifiant les objets, les personnages, les scènes. L'art a la vertu de les faire voir autrement, d'exciter à leur occasion d'autres sentiments que ceux qu'ils éveilleraient par eux-mêmes. L'imitation artistique devient alors une transformation.

Il y a, au Louvre, un joyeux tableau de Jean Steen, qui représente un repas de fête en famille, dans une maison de gentilshommes campagnards hollandais. Regardons-le.

Dans une grande salle, avec large fenêtre vitrée à petits carreaux, donnant sur le village, une famille est à table. C'est le moment de la gaîté bruyante. On a mangé les viandes et bien bu déjà. On boit encore, au son de la cornemuse. Les figures sont avinées, les têtes chancelantes. Une servante accorte continue à verser à boire au maître de la maison qui, débraillé, assoupi de vin, tend encore son verre. Le grand-père, vieux buveur à la mine rubiconde et épanouie, au large rire, trinque avec un joyeux compagnon. Pendant ce temps, un poupon, de bonne race, s'abreuve largement de lait aux grosses mamelles de la mère de famille, et celles-ci font envie aussi

à un convive enhardi par le jus de la treille. Deux jouvenceaux, aux joues rebondies, portent avidement leurs mains vers une grappe que leur tend la vieille grand'mère, leur maîtresse en l'art de boire, qui regarde avec attendrissement, les yeux mi-clos par le vin, la douce ivresse de son gendre.

C'est une scène complète de « beuverie », où tout le monde boit, depuis l'aïeul jusqu'à l'enfant à la mamelle.

Mais l'art du peintre a transformé le sujet. Ce n'est plus une scène répugnante d'ivresse, c'est un spectacle joyeux de bonne grosse gaîté batave. On regarde, on sourit, on s'amuse. La grossièreté du vin et de l'ébriété disparaît. On n'a plus sous les yeux qu'un paysage, en quelque sorte, vivant, qui fait rêver de la plantureuse et joviale Hollande. La réalité ferait fuir : le tableau retient. Ce n'est point là de l'art supérieur inspiré par un idéal élevé, mais c'est de l'art pittoresque qui embellit la réalité et qui plaît par l'épuration du sujet.

Un tel exemple montre ce que l'art ajoute à la nature et comment il peut faire admirer ce qui répugnerait en soi.

On ne s'en étonnera pas, si l'on analyse le sentiment de l'admiration esthétique. Celle-ci,

quoi qu'en pensent les purs réalistes, est loin d'être tout entière dans la satisfaction qu'on éprouve à constater la ressemblance de la copie avec le modèle. Pour la meilleure part, au contraire, elle provient de la correspondance de sentiment que produit la vue de l'objet représenté entre le spectateur et l'artiste, en sorte que l'intention qui a inspiré l'un est la mesure même de l'admiration de l'autre. Et ainsi, le degré de beau de l'œuvre dépendra du degré même de l'inspiration.

Si celle-ci est d'ordre vulgaire, elle ne déterminera qu'un mouvement inférieur de complaisance. Si, au contraire, elle est d'un ordre élevé, elle provoquera un vif élan d'admiration et même d'enthousiasme.

Vous me montrez un objet ordinaire, meuble, ustensile, légume, ou tout autre bien copié : j'ai plaisir à constater la ressemblance et je trouve que le peintre m'a rendu plus sensibles, plus vivantes par son art les formes du modèle. Mon admiration ne saurait, toutefois, aller bien haut, car il ne s'agit que de la représentation exacte d'un objet qui m'est indifférent en soi. Si, maintenant, vous me faites contempler une grande scène historique bien rendue, fût-elle

sanglante et telle qu'on s'en serait détourné avec horreur, ou, mieux encore, un beau tableau religieux, inspiré de l'idéal chrétien, le sujet m'émeut quoique horrible, ou me délecte par son caractère spirituel, et en même temps il provoque mon admiration pour l'excellence de la composition et le talent de l'artiste.

On voit dans un tableau ce que le peintre a voulu y mettre. Là où l'on trouve une pensée bien rendue, une scène, grande ou petite, bien sentie, on trouve par là même à admirer, selon le degré d'inspiration et de talent de l'artiste. Voilà pourquoi on peut admirer en peinture ce qui déplairait en nature.

Par exemple, qui des visiteurs du musée du Louvre ne s'est arrêté devant le tableau de Girlandajho, d'une si belle laideur, *le Vieillard et l'Enfant?* Les deux têtes sont des portraits. C'est bien un personnage vivant que le peintre a représenté dans ce petit vieillard placide, à la face glabre, au nez en trogne, aux yeux demi-clos sous de grosses paupières charnues. Combien le petit vieux devait paraître laid et repoussant, même avec sa belle robe de pourpre! Le peintre n'a pas reculé devant cette laideur; il en a merveilleusement tiré parti.

Tout en conservant la ressemblance du modèle, il l'a transfiguré. Et par quel artifice? En face du bonhomme, il a placé un enfant, son petit-fils, peut-être, ou son neveu. Il est joli ce jouvenceau, avec sa mignonne figure, sa petite bouche toute vermeille et toute ronde, sa longue chevelure blonde retenue par une toque coquette. L'enfant tend vers son vieil ami ses petites mains aimantes, il lui sourit affectueusement, il aspire à embrasser ce visage difforme, sans dégoût pour le gros nez tuberculeux. Alors, sur la face de l'aïeul se dessine, dans un sourire grave, une expression de touchante bonté, et tous deux, l'enfant et le vieillard, forment un groupe d'un contraste charmant. On regarde, on est ému. On ne fait plus attention à ce nez en trogne, qui n'est là que pour donner la note de l'individualité du personnage.

Il y avait encore de la beauté latente dans ce visage disgracieux : le peintre a su la dégager.

C'est l'effet de l'art de produire, sans altérer la vérité, de telles transformations. Ce que la nature ne montrait pas, l'art le fait voir. Du laid il tire le beau. Le laid, sans doute, ne peut pas plus être l'objet positif de l'art, que le faux celui de la science. Mais, avec le talent du peintre, le laid même peut concourir, dans l'œuvre d'art, à la

production du beau; il le manifeste indirectement par d'habiles oppositions.

La peinture n'a pas seulement un pouvoir de transformation qui lui permet de produire, avec les éléments les plus vulgaires, d'heureux effets nouveaux, elle possède aussi un merveilleux don d'initiation.

Par la simple imitation, habilement comprise, elle peut révéler le beau.

La nature est belle, mais d'une beauté souvent cachée et qui veut se faire deviner.

Elle est discrète dans ses manifestations, comme si elle attendait qu'on vienne à elle, avec le sentiment de coquetterie de ce qu'elle peut donner. A côté de beautés éclatantes qui frappent tous les yeux, elle en a un plus grand nombre de cachées, de secrètes, qu'elle ne découvre qu'à ses véritables amants. Il faut savoir les y trouver. Tout le monde n'a pas les dons de l'esprit qui permettent d'entrer en commerce intime avec elle; tout le monde n'a pas l'œil esthétique qui sait apercevoir les charmes voilés.

Vous n'aviez pas vu le beau dans cette pauvre petite fleur incolore, éclose à la fin de l'hiver; mais vienne le peintre qui la contemple amou-

reusement, comme l'espoir des beaux jours, et, dans la pâle fleurette des dernières neiges, il vous montrera la messagère du printemps. Vous étiez resté insensible devant le mystère du nid de l'arbre voisin; mais voici l'artiste qui l'aperçoit à travers la feuillée et qui saura bien, en vous mettant ce petit tableau sous les yeux, vous faire prendre plaisir aux aimables ébats des fauvettes.

La peinture, à l'aide de ses intelligentes imitations, a pour effet de mieux faire voir le beau et de le révéler à qui ne le voit pas.

Si tous les hommes ont plus ou moins le sentiment du beau, la plupart n'en ont pas l'intuition. Il y a en l'homme une sorte de conscience esthétique, analogue à la conscience morale, où réside l'idée du beau, comme dans celle-ci l'idée du bien. Mais le plus souvent elle est obscure et endormie. Elle s'éveille à la vue du beau.

L'art est le rayon illuminateur qui l'éclaire et le fait luire à ses yeux. Sans lui le beau échapperait le plus souvent aux regards distraits ou impuissants; on perdrait cet enseignement esthétique de la nature si profitable à l'esprit, si fertile en jouissances, mais que beaucoup sont incapables de recueillir par eux-mêmes.

Une feuille, une simple feuille est chose

charmante à voir. Tel qui n'en a jamais pris une pour la considérer, s'arrêtera à regarder dans un tableau celle que le peintre lui aura présentée, et pour la première fois, peut-être, il l'admirera.

La plupart des hommes passent à côté du beau sans le voir, soit que l'habitude ait émoussé en eux le sens délicat du goût, soit que leur esprit distrait ne sache s'y arrêter. Le peintre fixe leur attention et réveille leur goût.

Les choses n'apparaissent pas non plus à tous sous le même point de vue. L'artiste, le promeneur admirent pour lui-même le champ de blé couronné d'épis d'or et doucement agité par la brise ; le paysan, âpre au gain, ne considère dans le champ qu'il a cultivé que le rapport des épis ; il n'y voit point d'autre beauté. Mais ce rustre lui-même, si on le met en présence d'un tableau représentant ce même champ de blé sous un aspect pittoresque et vivant, sentira s'éveiller en lui-même un sentiment qu'il n'avait pas en face de la nature et il dira aussi, à sa manière : « Oh ! le beau champ ! » L'artiste l'aura élevé au-dessus de lui-même, en le plaçant à un autre point de vue que celui du gain et en lui découvrant, jusque dans un spectacle accoutumé, le beau qu'il ne voyait pas.

« Tout le monde, a dit Joseph de Maistre, ne lit pas la même chose dans le même livre. » Tout le monde ne voit pas de la même manière la nature.

Chacun a un œil, un esprit, un sentiment, un cœur différents. Le peintre est un observateur de profession. Il regarde, il contemple, il scrute, il voit pour les autres. Son œil remplit une sorte de fonction publique. Il est le grand lecteur de la nature. Ce qu'il a vu, il l'exprime à sa manière, suivant son tempérament. Il change les choses, il varie la scène.

Vous aviez vu, dans la campagne, bien des chaumières au toit fumant, bien des chemins verdoyants à travers la feuillée, bien des pommiers fleuris dans le verger, bien des troupeaux broutant l'herbe des prairies, bien des paysages de toute saison, au soleil ou à la brume : vous n'avez jamais vu la masure rustique, le chemin fleuri, le gai ruisseau, le troupeau paissant et le coin de paysage que vous montre le peintre. C'est bien la même nature : vous le reconnaissez ; mais c'est un autre aspect, une autre vision des choses. L'âme et le génie de l'artiste ont tout transformé.

Et ainsi, la peinture multiplie pour les yeux le

spectacle de la nature. Ses imitations, loin d'être de banales répétitions, sont de merveilleuses variations. L'art n'embellit pas seulement la nature, il l'enrichit aussi. Autant il y aura de peintres à représenter le même arbre, autant il y aura d'arbres différents. L'art fait la variété dans la ressemblance. La nature ne montre qu'un arbre; l'art qui le copie le multiplie autant de fois qu'il en fait des reproductions. Ce paysage que j'aime, mais que je regarde toujours avec le même œil, la peinture me le variera à l'infini; elle en décuplera pour moi l'agrément en me le montrant sous autant d'aspects qu'il y aura d'yeux artistiques pour le voir et de pinceaux habiles pour le reproduire.

Les grands peintres paysagistes nous font éprouver dans leurs tableaux l'émotion qu'ils ont ressentie eux-mêmes, car, nécessairement, ils ont mis leur âme dans chacune de ces peintures si vivantes, si animés, prises sur le vif des choses et traduites par une vue supérieure du réel.

« La nature, en effet, comme le disait l'un d'eux, Jules Dupré, n'existe que par l'homme, et l'art c'est la traduction, par celui qui voit et pense, des choses aveugles et inconscientes. »

Pour tout le monde, l'art rend plus sensible la beauté des choses. Il y a peu de gens qui ne goûtent pas les charmes d'une belle nature, les jolis tableaux que forment au hasard les circonstances de la vie champêtre. Mais n'est-il pas vrai que le même paysage, les mêmes scènes rustiques vus à travers la palette d'un Hobbema, d'un Cuyp, d'un Rousseau, d'un Troyon, d'un Jules Dupré prennent une plus grande physionomie, une beauté supérieure ?

Prenons les scènes les plus simples. Tout le monde a vu, à la campagne, le laboureur conduisant dès l'aurore ses bœufs au champ, et le vacher ramenant, le soir, son troupeau à la ferme. Le sujet est banal ; s'il prête à la rêverie de l'artiste et du poëte errant dans la campagne solitaire, il laisse fort indifférents les gens accoutumés, chaque jour, au spectacle. Mais comme il devient d'un vif intérêt, d'un charme pénétrant, traité par un peintre doué du sentiment de la nature !

Est-il rien de plus vivant, de plus vrai que le grand tableau de Troyon, du musée du Louvre, *les Bœufs allant au travail ?* Le sujet en est pris dans la vie champêtre. C'est un attelage de bœufs conduit par un charretier qui se rend,

le matin, au labour. Mais qu'ils sont superbes ces grands et bons animaux, au pas tranquille et lent, qui s'avancent, au premier plan du tableau, baignés dans la claire lumière du soleil levant, à travers la glèbe humectée par la rosée du matin ! Ce sujet si simple devient comme une apothéose radieuse du travail des champs.

Le *Retour à la ferme* du même maître est l'heureuse contre-partie de la première scène. C'est un effet du soir, avec de bonnes vaches qui quittent le pâturage, au lieu d'un effet du matin, avec les grands bœufs qui se rendent au labour. D'un côté comme de l'autre, l'impression est aussi vive, le charme aussi profond.

Ce même sujet, la *Rentrée à la ferme*, traité par un autre maître paysagiste, Jules Dupré, montre quelle variété d'expression et d'effet peut obtenir l'art en face de la nature. Ici, ce ne sont plus ces belles et paisibles vaches, aux mamelles gonflées de lait, s'attardant, à la fin d'une chaude journée, à boire au ruisseau, avant de rentrer à l'étable ; c'est un troupeau de chèvres que le berger ramène lentement à la ferme, pendant que les feux du soleil couchant, qui embrasent l'horizon d'une lueur rouge comme celle d'un incendie, traversent le feuillage et viennent se

refléter dans une mare; la plaine, tout imprégnée de chaudes vapeurs, s'étend au loin à l'horizon dans le calme du déclin du jour (1).

L'effet de ces divers tableaux est saisissant. Il y a là un mélange de vérité et d'idéal, qui donne à l'œuvre une étonnante force d'expression. C'est que l'artiste, tout en étant vrai, a su embellir la nature et la transfigurer en y mettant une pensée, un sentiment qu'elle n'a point.

Il a trouvé, peut-être même sans la chercher, la plus haute poésie des champs, en idéalisant, par l'intensité du sentiment rural et par la seule puissance de l'expression artistique, une scène tout ordinaire.

Tel est le pouvoir de la peinture dans l'art de l'imitation; et même, en s'appliquant aux sujets les plus ordinaires, elle ouvre la perception de la nature, elle initie au goût du beau, elle transforme les sentiments; elle excite dans l'âme, au plus haut degré, l'émotion esthétique.

Avec des moyens différents, des ressources moins variées, la gravure, la sculpture peuvent produire, dans leur genre, les mêmes effets. L'art est un, ses conditions seules varient. Il n'a

(1) Galerie de Chantilly.

qu'une règle, qui domine tous les genres de production, qui régit tous les sujets.

La loi de l'art est de se rapprocher le plus de la nature, mais en l'élevant jusqu'à lui et non en se mettant au-dessous d'elle.

Idéaliser la nature, sans sortir de la nature : c'est la vraie formule esthétique, la vraie définition de l'œuvre d'art.

L'horizon de l'art s'agrandit encore, si l'on s'élève dans la région de l'ordre moral.

Il est des choses qui excitent par elles-mêmes la répulsion et l'horreur, mais dont la représentation peut procurer un genre de jouissance élevée et attacher l'âme. Telles sont les scènes de carnage et de douleur, les effusions de sang, les batailles, les deuils pleins de sanglots, les catastrophes, et toutes les circonstances capables d'impressionner péniblement.

Au naturel, ces scènes ne causent que de l'horreur et de la peine. On en détourne la vue pour ne pas éprouver de douloureuses émotions.

Et cependant, ces scènes effrayantes ou lamentables, ces tableaux pleins d'horreur et de tristesse ont leur morale, leur enseignement, leur beauté. A l'art il est réservé de les montrer, de

les faire contempler et d'en dégager l'impression salutaire qu'ils renferment.

Il est dans la nature de l'homme d'aimer, de rechercher les spectacles qui provoquent en lui de fortes émotions. Le cœur a besoin de ces grandes secousses morales, où il trouve comme de nouvelles impulsions de vie et un aliment à ses sentiments. Et tel est ce besoin, élevé chez les uns, grossier chez les autres, que certaines natures dépravées vont jusqu'à rechercher les spectacles les plus pénibles, comme la vue de la misère et des larmes, ou les plus horribles, tels que les supplices, les naufrages, les incendies.

Le propre de l'art est de les montrer les uns et les autres à tous, de les rendre non seulement supportables, mais d'en exprimer ce qu'ils ont de vraiment intéressant et moralisateur.

La peinture y réussit comme la poésie, en présentant les imitations des sujets capables de produire en nous des affections véritables de l'âme.

Exprimées par l'art, dégagées de leurs circonstances réalistes, épurées, pour ainsi dire, dans leurs éléments matériels, au contact de la pensée du poëte ou du peintre, ces scènes excitent des sensations qui les rendent attachantes. Cette émotion, causée par la représentation des choses

dont la vérité affecterait douloureusement, a des charmes capables de la faire rechercher, malgré les idées pénibles qui s'y attachent.

Souvent même, selon une juste observation, « plus les actions que la poésie et la peinture nous dépeignent auraient fait souffrir en nous l'humanité, si nous les avions vues véritablement, plus les imitations que ces arts nous en présentent ont de pouvoir sur nous pour nous attacher. »

C'est ainsi que la mort d'Abel, l'immolation de la fille de Jephté, le sacrifice d'Iphigénie ont souvent fourni des sujets de tableaux agréables. Il fallait être Romain pour assister avec plaisir aux combats sanglants des gladiateurs ; il fallait avoir l'âme endurcie par les spectacles continuels de mort, comme les habitués des fêtes de César, pour voir, non pas d'émouvantes scènes de persécution comme Bouguereau en a montré dans le *Triomphe du martyr*, ou Lenepveu dans les *Martyrs aux Catacombes*, mais pour se repaître avec volupté de la vue des martyrs livrés aux bêtes. Nous avons horreur de ces spectacles et des spectateurs ; mais qui n'a contemplé avec un vif sentiment d'attrait, avec une poignante et saine émotion les mêmes spectacles dans les tableaux si vivants, si dramatiques de

Gérôme, le *Pollice verso* et la *Dernière prière ?*

Quel honnête citoyen n'eût détourné la tête devant les scènes lugubres des cachots de la Révolution ? mais qui ne sent la pénétrante beauté de l'*Appel des condamnés* de Muller?

Un changement s'opère donc et dans le sujet et dans l'âme du spectateur par la seule vertu du pinceau du peintre. C'est comme une métamorphose merveilleuse accomplie par la magie de l'art. Il arrive que l'imitation artistique fait perdre au sujet l'horreur de la réalité et ne laisse place qu'au pathétique de la situation. Cette situation nous intéresse, nous émeut, parce qu'elle excite en nous des sentiments qui ne sont pas ordinaires, et qui n'ont plus rien de ce qu'aurait produit de pénible dans notre âme la vue des choses elles-mêmes.

Lorsqu'Agamemnon eut consenti, par dévouement patriotique, à l'immolation de sa fille, le sacrifice dut s'accomplir sous les yeux du malheureux père ; mais, pour s'en dissimuler la réalité, il se voila la face d'un pan de sa tunique.

L'art est le voile qui nous permet d'assister aux spectacles les plus tragiques, les plus douloureux, sans que nous en éprouvions d'émotions

désagréables. Dans le sacrifice d'Iphigénie, il ne nous laisse plus voir que le dévouement de l'héroïque vierge; dans le carnage du champ de bataille, il ne nous montre que la valeur des combattants, l'éclat de la victoire. Au besoin il dissimulera l'horreur de la mort sous une fiction poétique, comme dans le tableau de Moreau, *Orphée déchiré par les Ménides*. Par lui tous les sentiments sont changés ou tempérés. L'horreur devient de la pitié, le dégoût fait place à l'admiration. Voilà pourquoi nous regardons avec satisfaction des peintures qui nous mettent sous les yeux des sujets si blessants en eux-mêmes que nous n'aurions pu en supporter la vue.

Sous l'inspiration d'une pensée morale, l'imitation artistique arrive à expurger le sujet de ses éléments les plus repoussants, au point qu'une scène horrible d'ivresse peut devenir attachante et instructive. S'il fallait assister, dans un de ces taudis parisiens où vivent entassées des familles entières, à la rentrée de l'ivrogne qui frappe, la nuit, en vociférant à la porte, qui réveille en sursaut la pauvre femme et s'abat titubant d'alcool sur le berceau de l'enfant, qui ne serait rempli de dégoût? Mais la même scène reproduite dans le tableau de Roll perd son horreur matérielle et

devient une leçon populaire sur les hideux effets de l'ivresse.

Même avec les sujets les plus laids, les plus repoussants, l'art de la peinture peut s'élever à la plus haute morale.

Et ainsi, des scènes d'hôpital et d'épidémie, non pas seulement rendues avec le charme poétique de la *Mal'aria,* de Hébert, mais de vraies scènes de mortalité, comme *les Pestiférés de Jaffa,* de Gros; des spectacles de cruauté et d'injustice, tels que l'émouvant épisode de l'*Assassinat,* de Carolus Duran; des sujets de mort, des cadavres, des peintures de lèpres hideuses, peuvent devenir, sans dogmatisme, sans pédanterie, par la simple représentation émue de la vérité, des spectacles instructifs et touchants, de hautes leçons de justice, de compassion, de dévouement et de fraternité. Et ce sont là des tableaux justement admirables que ceux qui traduisent ainsi l'horrible réalité pour en dégager un noble sentiment, une bonne impression.

Sous ce rapport, l'art fait même souvent plus que la loi, plus que la morale, parce qu'il fait entrer doucement la leçon à la faveur du plaisir esthétique. Il persuade, parce qu'il sait plaire.

Il s'élève ainsi à la hauteur d'un enseignement. Le mal que l'on n'apercevait pas toujours, parce que l'esprit est distrait et le cœur blasé, la peinture, la sculpture nous le fait entrer au vif, dans la conscience, par l'horreur de la représentation. Ainsi les scènes de cruauté ou d'injustice, rendues plus sensibles par l'appareil artistique, enseigneront la douceur, la tolérance; des épisodes historiques, mis avec une vérité saisissante sous les yeux du spectateur, prêcheront le dévouement, la vertu, le patriotisme, la religion, la charité; des tableaux de famille et d'intérieur conseilleront par leur charme la paix domestique et les bonnes mœurs.

On citerait mille exemples de prédication morale dans la peinture.

Une toile célèbre entre toutes et universellement admirée, de notre grand peintre le Poussin, montre comment l'art du pinceau peut s'élever à la prédication des plus austères vérités. Qui s'attendrait à trouver l'enseignement de la mort dans les *Bergers d'Arcadie*, cette charmante, cette poétique vision des pays enchanteurs de la fable ? Il y est pourtant, grave, sévère, plus efficace même qu'au cimetière, par le contraste de cette joie, de cette beauté de la nature, qui

exprіment le bonheur de vivre, avec la tristesse du tombeau.

Une simple opposition a suffi au peintre pour obtenir cet effet. Sur le cippe sépulcral, où sont accoudés les heureux bergers, il a gravé ces mots qui retentissent comme un lugubre son d'outre-tombe, au milieu de ce délicieux séjour : *Et ego in Arcadia fui :* « Et moi aussi j'ai vécu en Arcadie. «

Y a-t-il leçon de la mort plus saisissante pour les âmes délicates ?

L'art peut nous conduire aussi à la connaissance de nous-même par la révélation de notre intérieur, lequel se découvre à nous en présence de représentations de sujets qui correspondent à nos pensées, à nos sentiments, à nos habitudes, à nos tendances.

L'art est un enseignement autant qu'une jouissance, et les artistes qui ont à cœur leur noble mission doivent chercher encore plus à instruire qu'à plaire. Ils le peuvent par le choix des sujets et surtout par la manière de les traiter. C'est ordinairement dans les sujets religieux et historiques que l'art s'élève le plus haut et qu'il prend toute son importance.

La musique, l'architecture, qui parlent moins

directement à l'esprit que la peinture et la sculpture, ont, comme elles, un merveilleux pouvoir moral.

Avec de simples lignes, des formes géométriques, des dispositions toutes matérielles, l'architecture peut exciter des sentiments d'ordre, de sagesse, de respect, de piété. Dans les demeures des particuliers, elle exprime la paix et la tranquille félicité de la vie de famille; dans les majestueux palais des rois, elle donne une haute idée de l'autorité; dans les églises, elle excite le sentiment de religion et de prière. En contemplant les hautes nefs de la cathédrale d'Amiens, Napoléon disait : « Un athée doit se sentir mal à l'aise sous ces voûtes. » Nos grandes églises romanes et gothiques ne sont-elles pas la plus haute expression de la foi ?

Qui n'a éprouvé aussi combien la musique excelle à inspirer les plus nobles, les plus généreux sentiments ? Elle fait aimer; elle suggère le courage, l'ardeur; elle rend compatissant et bon. On a dit avec raison qu'elle adoucit les mœurs; elle élève aussi les âmes. Ses effets sont aussi puissants que variés. Elle traduit les plus grands enseignements de la foi, les plus graves pensées de la vie, les plus hautes aspirations du cœur.

Elle est un suave accompagnement de la prière, lorsqu'elle anime de ses pieuses aspirations l'orgue aux cent voix, aux harmonies infinies.

La vertu suprême de l'art réside dans ces effets. C'est par là surtout que vaut l'œuvre artistique, plus grande encore par la pensée que l'homme y met que par la main qui l'exécute. Et en cela se montre sa supériorité sur la nature.



CHAPITRE VII

L'idéal.

Les conditions de l'œuvre d'art déterminent les règles de la composition. Elles s'imposent à l'artiste comme la loi du beau.

L'art, en tant que synonyme de beau artistique, est l'expression de l'idéal par l'imitation du réel. C'est la nature montrée dans son beau et rendue plus sensible.

Ainsi la tâche de l'artiste est double : idéaliser le réel, réaliser l'idéal; concevoir et exécuter.

La nature qu'il voit et qu'il interprète selon son génie particulier, il doit la montrer aux autres, comme il la voit, et la traduire au mieux. C'est là l'objet de la composition.

Que ce soit un paysage, une figure humaine, un type d'animal, une scène historique ou allégorique qu'il veuille représenter; que ce soient

des idées ou des sentiments ou des passions qu'il se propose d'exprimer par des formes ou par des sons, l'artiste doit d'abord concevoir son sujet. Ce sujet, il le prendra ou dans la nature ou dans l'histoire ou dans l'imagination, en s'inspirant toujours du réel, du vrai. Après, il aura à l'exécuter, c'est-à-dire à le traiter le plus convenablement par les procédés de l'art.

Il y a des sujets élevés, il y en a d'ordinaires. Le sujet vaut surtout par la manière de le concevoir et de le traiter. Telle scène, telle action est noble, grande, sublime; elle n'aura son effet dans le tableau, dans le bas-relief que si elle est convenablement rendue ; telle idée est élevée, telle passion est généreuse : elles ne ressortiront bien en musique que si elles sont bien exprimées. Tel objet, tel motif, au contraire, est banal, mais il peut prendre, par la manière dont il est compris, de l'importance et de l'intérêt.

Il n'y a point de règles pour le choix du sujet, si ce n'est que l'artiste doit se préoccuper de produire un effet agréable ou moral et de réaliser le beau. Plus haute sera sa pensée et plus élevé son but, plus aussi son œuvre sera belle. Car les sujets élevés portent déjà en eux-mêmes leur beauté, et s'ils sont habilement traités, ils sont

plus capables que d'autres de produire la noble délectation du beau. Ce serait de quoi déterminer l'artiste à ne choisir jamais que des motifs nobles par eux-mêmes, s'il était toujours libre de l'emploi de son talent et en mesure de délibérer avec lui-même. Mais bien souvent l'occasion, l'inspiration du moment, la fantaisie même le guidera. Et alors tout lui sera bon. Le premier sujet venu lui servira de thème, et son œuvre, quoique née du hasard ou du caprice, n'en sera pas moins belle dans son genre, s'il a du talent, et pourvu qu'il la traite toujours avec distinction.

Y a-t-il une hiérarchie des sujets, une hiérarchie des genres? Faut-il poser en règle que la supériorité du genre est une condition de la supériorité de l'œuvre, en sorte qu'une peinture, qu'une statue, qu'une architecture, qu'une musique dont le sujet est supérieur dans la classification des genres, est, par là même, à égalité de talent, supérieure aussi en beauté? Ce serait là une équivoque ou une illusion.

Nous avons écarté cette métaphysique qui identifie le beau au vrai et au bien, comme si le vrai et le bien étaient nécessairement le beau sensible, comme si, de son côté, le beau, dans les

ouvrages de l'homme, était nécessairement le vrai et le bien. C'est en Dieu et en Dieu seul que le beau, le vrai et le bien se confondent, parce que tout est absolu en lui. Hors de lui ils existent séparément et ont chacun leur objet propre.

Il faut rejeter encore ici cette métaphysique trop systématique qui reparaît, sans plus de fondement, dans la théorie de la hiérarchie des genres.

S'il est vrai qu'un sujet du genre religieux ou historique est une source d'inspiration plus élevée pour l'artiste, il ne s'ensuit pas que l'œuvre exécutée par lui, dans ce genre plus noble, soit par là même plus belle qu'une autre qui procède d'un motif d'ordre inférieur. Ainsi Léonard de Vinci s'est élevé au sommet de l'art dans sa *Cène,* où l'exécution répond si admirablement au sujet, mais telle autre de ses toiles, inspirée du même sentiment religieux, peut paraître inférieure, malgré la supériorité du genre, à sa *Joconde,* cette merveille du portrait. Il n'y a rien dans l'œuvre de Ribera, qui compte pourtant nombre de sujets historiques et religieux, rien de comparable, au point de vue de l'art pictural, à son *Pied bot* du Musée du Louvre.

Tout ce qu'il faut dire, c'est qu'il y a des degrés

dans le beau. Et ainsi, dans les œuvres d'art, le beau chrétien l'emporte, à égalité de talent, à importance égale de composition, sur le beau profane, de toute la supériorité de l'idéal religieux sur l'idéal purement naturel. Aussi ont-ils raison ceux qui, en constatant la décadence de l'idéal dans les productions artistiques de notre temps, prêchent le relèvement et le progrès de l'art par la recherche du beau chrétien.

L'art, à toutes les époques, a atteint son plus haut point dans les œuvres inspirées du sentiment religieux. En Grèce, la patrie par excellence du beau, l'art, dans sa plus belle période, est presque entièrement consacré à la religion et aux dieux. C'est comme cela aussi que tous les arts, à l'époque moderne, ont commencé et ils ont atteint, dans ce genre, un haut degré de beauté. Les maîtresses œuvres en peinture, en sculpture, en architecture, en musique, sont, pour la plupart, des œuvres religieuses.

Et après le beau religieux, qui est le plus haut objet de l'art, le beau moral, le beau humain, est ce que l'artiste doit rechercher principalement. L'homme, les scènes historiques, les traits de mœurs, les choses de la patrie et de la société : voilà les plus dignes sujets de son talent. Les

peintres, les sculpteurs, les architectes, les musiciens, qui ont le plus vif sentiment de la grandeur de la beauté artistique, chercheront de préférence leur sujet dans les hauteurs de l'idée. Il est évident que quand le sujet lui-même est beau et grand, l'art en prend une noblesse et une élévation particulières.

Les maîtres de tous les temps, de toutes les écoles ont excellé dans le genre supérieur. Raphaël est surtout admirable dans ses grandes compositions religieuses et symboliques, la *Dispute du Saint Sacrement*, l'*Ecole d'Athènes*, la *Vierge de saint Sixte*, la *Transfiguration;* Léonard de Vinci, le superbe peintre de la *Joconde*, est tout entier, avec ses plus hautes qualités, dans la fresque incomparable du couvent de Sainte-Marie-des-Grâces, à Milan, la *Cène*. Dans aucune de ses œuvres de marbre, Michel-Ange n'est plus puissant, plus génial que dans son *Moïse* et ses figures allégoriques du tombeau des Médicis. Rubens ne serait pas au premier rang des peintres avec sa *Kermesse* flamande, du Louvre, toute remarquable qu'elle soit dans ce genre inférieur, s'il n'avait fait sa *Descente de croix* d'Anvers et sa *Vocation de saint Bavon* de Gand. Rembrandt, si original, si puissant dans la

Ronde de nuit, dans la *Leçon d'anatomie,* dans les *Syndics* d'Amsterdam, s'est surpassé dans son petit tableau des *Pèlerins d'Emmaüs* et dans son *Jacob bénissant les fils de Joseph.* Le Titien, ce superbe coloriste, n'est nulle part plus beau que dans sa *Mise au tombeau* du Christ et son *Assomption* de Venise. Corrège, son émule, a montré toute sa puissance dans les admirables fresques de *San Giovanni e Paolo,* à Parme, inspirées de l'idéal chrétien. Le chef-d'œuvre de Ingres ce n'est pas la *Source,* la plus séduisante peut-être de ses toiles, ni ses vivants portraits du duc d'Orléans, de Cherubini, de M. Bertin ; ce pourrait être son *Apothéose* d'Homère, dans sa seconde édition, si ce n'était son *Saint Symphorien,* « ce maître tableau », comme il l'appelait lui-même, « le plus étonnant peut-être au point de vue de l'exécution, a dit M. Delaborde, le plus profondément savant qu'ait produit l'école française. »

Avec leurs puissantes qualités d'observateurs et de coloristes, Ruysdaël, Hobbema, Téniers sont restés au second plan, parce qu'ils ne se sont pas élevés au-dessus du paysage et des petits sujets de genre. Nos peintres modernes de la nature, si vrais, si profonds, les Troyon, les

Corot, les Daubigny, les Rousseau, les Millet, les Jacque, les Diaz et les autres n'arriveront jamais à la dignité de grands maîtres universels, parce qu'ils n'ont peint que le particulier et le local.

En mettant de côté le sujet, la valeur de l'œuve d'art se mesure, à la fois, au degré d'idéal dans la conception et aux qualités de l'exécution.

Devant les données de la nature ou de l'histoire, la fonction de l'artiste est d'exprimer le plus vivement l'idéal qu'il conçoit; il doit rendre sensible ce qu'il voit, ce qu'il sent lui-même, et ainsi féconder son sujet de toutes les puissances de son imagination et de son intelligence. C'est dans cet effort intime de la pensée vers l'idéal que l'art doit éclore.

Mais il s'agit de préciser le sens de ces mots, *idéal* et *réel*, appliqués au sujet traité par l'artiste; il faut entendre exactement en quoi l'un et l'autre consistent.

Le fondement de l'art, qu'il s'agisse des objets inanimés ou de l'homme, des choses vivantes ou des sentiments et des passions, c'est la nature,

mais la nature épurée, interprétée, manifestée en beau, la nature telle que l'artiste doit la voir et la présenter. On saisit tout de suite la différence du réel et de l'idéal en matière artistique.

Le réel, c'est la nature telle qu'elle est; l'idéal, c'est la nature bien vue. Le réel, dans l'œuvre d'art, c'est la simple copie; l'idéal, c'est l'imitation personnelle. D'un côté, le beau naturel et tangible; de l'autre, le beau intelligible.

L'art vaut par l'idéal.

Idéaliser, c'est tantôt épurer et ennoblir la nature pour la montrer sous son aspect le plus beau, et produire les sensations les plus agréables de plaisir; tantôt accentuer les traits dominants d'un sujet, d'un personnage, d'un être animé ou inanimé, d'un objet quelconque en vue de suggérer un sentiment plus vif et plus profond de ce que l'on veut montrer.

Ainsi l'idéal a deux aspects différents, procède de deux principes différents.

Plus l'art, en tous les genres, est parfait, plus il cherche à exprimer l'idéal au moyen du réel.

Le véritable artiste est là.

« L'art, a dit excellemment Gounod, c'est la réalité concrète et sensible fécondée jusqu'au beau par cette autre réalité, abstraite et intelli-

gible, que l'artiste porte en lui-même et qui est son idéal, c'est-à-dire cette révélation intérieure, cette vision toujours croissante du terme final vers lequel il tend de toute l'ardeur de son être. »

L'œuvre d'art consiste proprement dans cette fécondation du sujet, scène, paysage, figure, objet inanimé, sentiment, passion, par l'application de l'idéal à la réalité. « S'il était possible, observe encore Gounod, de saisir directement l'idéal, de le contempler face à face dans la vision complète de sa réalité, il n'y aurait plus qu'à le copier pour le reproduire, ce qui reviendrait à un véritable réalisme, supérieur assurément, mais définitif, et qui du même coup supprimerait chez l'artiste les deux facteurs de son œuvre, la fonction personnelle qui constitue son originalité, et la fonction esthétique qui constitue sa rationalité. »

« Mais telle n'est pas la position de l'idéal vis-à-vis de l'œuvre d'art. L'idéal n'est reproduisible d'aucune façon adéquate » ; c'est une vision supérieure du beau qui existe dans l'âme de l'artiste à un degré correspondant à sa puissance de conception et de sentiment ; c'est la vue plus ou moins parfaite des choses, à la lumière du sens esthétique.

Il ne faut pas entendre ici par l'idéal une représentation purement imaginative des objets et des êtres que l'artiste se propose de figurer. On le fait souvent consister dans une certaine exaltation de l'esprit, dans un certain sentimentalisme, moins que cela encore, dans le rêve, dans le vague; on prend pour de l'inspiration cette disposition toute subjective à concevoir un sujet au gré de sa fantaisie, à vouloir échapper à l'imitation par la fiction et l'allégorie. Ce n'est pas cela. L'idéal n'est pas un sentiment vague, une conception vaporeuse; c'est une vue profonde, intime de l'objet. Le principe de l'idéal est dans la nature. C'est en face de la réalité qu'il faut se mettre d'abord pour s'élever par elle jusqu'à ces hauteurs de l'intelligence et du goût universel, où se forme la perception nette et réfléchie du beau.

Les naturalistes intransigeants qui n'admettent et ne comprennent que le plein air, l'étude, la reproduction servile de la nature, scindent l'art en deux et n'en retiennent que la partie inférieure, comme les faux idéalistes lui ôtent son fondement naturel et vivant par les outrances d'un symbolisme de convention.

Le vrai artiste étudie le modèle, il puise son

inspiration dans le monde vivant, il reçoit aussi l'impression directe de la nature, et même d'autant plus vivement qu'il ne s'attache pas uniquement à la forme; mais cette impression il la traduit par une opération réflexe de l'esprit qui lui permet de dégager le beau du réel, d'embellir le vrai; il imite la nature non pas comme elle est, mais comme il est, lui; il l'imite en l'interprétant avec son sentiment personnel, en la fécondant de toutes les puissances de l'esprit et du sentiment, en l'ennoblissant « par ce style pur et ferme, sans lequel, a dit Ingres, nul œuvre n'a de beauté. »

La loi de l'art est dans cette union du réel et de l'idéal.

L'idéal, considéré subjectivement, ou dans l'artiste, n'est autre chose que la conscience esthétique, c'est-à-dire cette intuition innée du beau qui est en l'homme, et qui lui permet de juger des choses de la nature et de l'art, en les rapportant à l'exemplaire intime qu'il porte au dedans de lui-même ou qu'il se forme par la réflexion et le goût. Elle est plus ou moins vive, plus ou moins exercée chez chacun, selon son degré de culture. Chez l'artiste, l'idée du beau est la lumière qui éclaire son œil et guide sa

main. Elle lui fait découvrir les qualités latentes des choses, les caractères essentiels d'ordre et de proportion, de mouvement et de vie, d'où résulte la beauté, et en même temps elle lui apprend à les rendre de la manière la plus expressive et la plus sensible.

A vrai dire, le beau artistique n'existe pleinement que dans la pensée ou la conception de l'homme.

C'est en comparant son modèle, s'il copie, comme fait le peintre et le sculpteur, ou son thème, s'il compose, comme l'architecte et le musicien, à l'idéal propre au sujet, que l'artiste arrive à réaliser le beau. Ce n'est point là de ce sentimentalisme vague, de cette fausse suggestion personnelle qui ne tient pas compte de la vérité. Il s'agit, au contraire, de se mettre bien en face de la nature et de chercher en elle les traits supérieurs qui doivent donner à l'œuvre de reproduction ou de création artistique le cachet de l'idéal. Mais si un peintre, si un sculpteur habiles arrivent à copier exactement le réel, le véritable artiste seul saura lui faire exprimer le beau typique, le vrai idéal.

Considéré dans les choses, l'idéal est l'essence du réel. Ainsi, « l'artiste qui veut idéaliser doit

remonter de l'individu au genre, de l'accidentel au permanent. » Après avoir dégagé le type, il lui faut s'élever de l'individu au type et du type à la beauté.

Le peintre ou le sculpteur veut faire, par exemple, une fleur, un animal, un homme. Il doit d'abord avoir l'idée de cette fleur ou de cette plante, le lotus, l'acanthe, le laurier, la rose ; de cet animal, lion, chien, cheval, cerf, éléphant ; de cet homme, enfant, adulte ou vieillard. Quand il a pris un type dans la nature, avant de le copier, il doit le rapporter à l'idée qu'il s'est faite de la plante, de l'animal ou de l'homme qu'il veut représenter. Si c'est un lion, il comparera son modèle à l'idéal du lion ; et de même pour l'homme, afin de pouvoir le rendre dans toute sa vérité et dans toute sa beauté. Cet idéal est pour lui le modèle parfait, l'archétype rationnel de l'être qu'il veut représenter.

Tout lion n'est pas l'animal qui répond à ce nom ; parmi les divers individus de cette espèce, il y en a qui présentent plus ou moins les traits essentiels de l'espèce. L'ampleur de la crinière, la force de la mâchoire, la puissance de l'ossature sont des traits plus ou moins accentués dans chaque individu et qui, cependant, sont néces-

saires pour donner l'idée complète et adéquate du lion. Ce sont ces traits que l'artiste s'appliquera à retrouver dans son modèle, en les complétant ou même en les suppléant, d'après l'exemplaire qu'il a dans l'esprit, afin que le spectateur retrouve dans son œuvre le lion, tel que lui-même le conçoit, avec l'idée de férocité altière et tranquille que l'animal évoque, bien différente de la cruauté féline du tigre.

Tout homme, toute femme, n'est pas non plus le type de l'espèce humaine. Dans la conformation de chaque individu, il y a plus ou moins de ce qui caractérise l'espèce. Si l'on veut montrer dans l'homme la force et la souplesse, dans la femme la grâce unie à la beauté, il faudra dégager du modèle ces qualités plus ou moins existantes, ou en rassembler de divers côtés les éléments, de manière à ce que la figure exécutée par l'artiste donne le mieux l'idée de l'homme avec sa force, de la femme avec sa beauté.

Sans contredit, la base solide, le point de départ pour l'artiste dans sa conception de l'idéal, c'est le monde réel. Mais il doit opérer ensuite avec son intelligence pour s'élever du particulier et du contingent à l'universel et au nécessaire. Tandis que les sens s'attachent uniquement à la

superficie des choses, au sensible, « l'intelligence cherche dans les objets non les accidents, mais la substance, non la réalité individuelle, mais la forme, l'idée générique ou spécifique. » Tel est proprement le travail de l'artiste.

On peut se rendre compte de la valeur de ce principe en comparant les procédés artistiques des Egyptiens et des Assyriens dans la statuaire.

« Les Egyptiens, avec un sens artistique supérieur, simplifiaient la nature en dégageant leur modèle de ce qu'il y a d'individuel pour le généraliser jusqu'à l'idéal; ils réduisaient l'être à ses caractères essentiels et cherchaient surtout les grandes lignes et le style; au contraire, les Assyriens s'étudiaient à reproduire les moindres détails des objets; leurs préférences étaient pour l'exactitude et la vérité (1). »

Les premiers, cependant, étaient bien plus vrais que les seconds. Chez ceux-ci, la préoccupation étroite d'imiter la nature, jusque dans les moindres détails, au détriment de l'ensemble et du style, donne aux figures, et surtout aux représentations de l'homme, de la lourdeur et de la mollesse. Quand ils s'affranchissaient de cette

(1) Péllissier, *L'art ancien,* p. 63.

fidélité scrupuleuse, ils savaient exprimer la vérité supérieure du modèle, dans son idéal, comme on le voit dans un bas-relief du musée du Louvre où est sculptée une remarquable tête de lion (1).

Tout l'art est de monter de la vérité individuelle à la vérité idéale. Du jour où un élève du sculpteur Lysistrate s'avisa de mouler le visage des personnages qu'il voulait représenter en statue, il fit déchoir l'art. Il augmenta la ressemblance, mais il diminua la beauté.

Le choix des éléments est une condition nécessaire pour arriver à l'expression la plus complète du sujet, au suprême degré de beauté et de vérité qui lui convient.

« On doit se rappeler, dit Ingres, que les parties qui composent la plus parfaite statue ne peuvent jamais, chacune en particulier, surpasser la nature et qu'il nous est impossible d'élever nos idées au delà des beautés de ses ouvrages. Tout ce que nous pouvons faire, c'est de parvenir à en opérer l'assemblage. A parler strictement, les statues grecques ne surpassent la nature que

(1) N° 289 du catalogue du Musée assyrien.

parce qu'on y a rassemblé toutes les belles parties que la nature réunit bien rarement dans un même sujet. »

Et ailleurs, il dit encore excellemment :

« Phidias parvint au sublime en corrigeant la nature avec elle-même. A l'occasion de son *Jupiter Olympien*, il se servit de toutes les beautés naturelles réunies pour arriver à ce qu'on appelle mal à propos le beau idéal. Ce mot ne doit être conçu que comme exprimant l'association des plus beaux éléments de la nature qu'il est bien rare de trouver parfaite en ce point, la nature étant d'ailleurs telle qu'il n'y a rien au-dessus d'elle, quand elle est belle, et tous les efforts humains ne pouvant non seulement la surpasser, mais même l'égaler (1). »

Les dessins des maîtres, exécutés d'après le modèle pour servir à leurs compositions, ceux de Raphaël, de Léonard, du Poussin, de Ingres, qui ont le mieux dessiné d'après nature, montrent que, « si l'étude de la nature a été la base de leur œuvre, néanmoins, le modèle vivant n'a été pour eux qu'un renseignement, qu'une référence. »

(1) *O. c.*, pp. 113-4.

Ils y ont puisé les éléments de la vérité, mais en transfigurant et en idéalisant leur modèle, comme on le voit par la comparaison entre leurs études et leurs tableaux. Ils ont observé cette règle du plus illustre d'entre eux, Raphaël, qu' « il faut peindre la nature, non telle qu'elle est, mais telle qu'elle devait être. »

Là est la vraie loi de l'art.

C'est ce qu'exprime très heureusement la formule donnée par Gounod :

« Dégager du réel inférieur et imparfait la notion qui détermine et mesure le degré de conformité ou de désaccord de ce réel dans la nature avec sa loi dans la raison, telle est la fonction supérieure de l'artiste ; et ce contrôle du réel dans la nature par sa loi dans la raison est ce qu'on nomme « l'esthétique. » L'esthétique est la rationalité du beau. »

Cette rationalité du beau élève l'art jusqu'à Dieu et fait de l'artiste un véritable coopérateur du souverain Créateur. L'idéal, qui est sa lumière, est une émanation d'en haut. L'idéal, en effet, se forme dans le monde des essences qui existe en Dieu et qui se reflète dans le monde des corps ou des réalités matérielles. L'artiste se trouve placé entre les deux et les relie l'un à l'autre. Sa fonc-

tion est de manifester dans ses œuvres l'essence des choses.

Dieu, qui a fait le lion, le bœuf, l'éléphant, l'homme, sait ce qu'ils sont ; il les voit, non seulement dans les individus innombrables qui peuplent la terre, mais dans leur essence ; il les voit en eux-mêmes, avec leurs propriétés constitutives ; il a éminemment l'idée de leur être. L'artiste doit participer, autant qu'il est au pouvoir de l'homme, à cette vue intime de Dieu, en recherchant dans les êtres leurs caractères essentiels, afin de les représenter, comme le divin Créateur, comme le savant aussi les voit, et comme ils sont réellement.

Pourquoi tel lion, tel bœuf, tel éléphant, paraîtra-t-il mieux fait, c'est-à-dire plus ressemblant, plus vivant qu'un autre ? C'est parce que l'artiste a su mieux voir son modèle et le rendre par ses côtés les plus expressifs. Son lion, son bœuf, son éléphant, est plutôt le lion, le bœuf, l'éléphant qu'un autre, qui sera mieux exécuté peut-être, au point de vue plastique, mais qui donnera moins l'idée de l'animal. Plus il est artiste, mieux il saisira dans les objets et dans les êtres le type, l'élément essentiel, les traits saillants et principaux par lesquels il doit s'efforcer de les représenter;

mieux il traduira ce que, dans la langue des arts, on nomme le caractère, c'est-à-dire, comme le définit M. Delaborde, « l'expression accentuée d'une manière d'être individuelle, de la physionomie spéciale des choses et de la vie qui leur appartient (1). »

C'est ainsi que ces merveilleux « tailleurs de pierre » du XIIe et du XIIIe siècles, qui ont créé la flore ornementale de nos églises du Moyen Age, tout en conservant aux végétaux leurs caractères essentiels et distinctifs, savaient les arranger de manière à leur donner une forme sculpturale, qui en faisait mieux ressortir le principe.

Les réalistes modernes, au contraire, soit par la recherche outrée de la couleur en peinture, soit par l'excès du modelé en sculpture, ont tendu « à faire prévaloir l'effet matériel, le rendu physique, sans se préoccuper de dégager la forme typique de la forme réelle souvent vulgaire et de la poétiser par une expression distinguée (2). » C'est là une infériorité de leur art.

De l'indication exacte et précise du caractère,

(1) Ingres, *Sa vie, ses travaux, sa doctrine*, p. 73.
(2) Mollière, p. 305.

de la réalisation parfaite de l'idéal, résulte l'expression, qui est la première condition du beau. Les êtres ou les objets dont nous admirons la beauté nous plaisent moins pour leurs formes, si agréables, si rationnelles qu'elles soient, que parce que ces formes expriment pour nous quelque chose.

La beauté réside d'abord dans l'expression. Il faut donc que l'œuvre d'art montre ce qu'elle veut montrer. Car les formes matérielles doivent exprimer une pensée, un sentiment, un idéal, sans quoi elles ne suffiraient pas par elles-mêmes à nous donner la raison de la beauté que nous trouvons dans un objet.

Et selon la remarque profonde de saint Thomas d'Aquin, « une forme est d'autant plus belle qu'elle domine plus complètement la matière, qu'elle en est plus dégagée et qu'elle s'élève davantage au-dessus d'elle par sa propre vertu. »

C'est aussi le mot de Savonarole, cet éloquent apôtre de l'art chrétien : « Plus une chose est incorporelle, plus elle est belle. »

Il faut bien entendre ce principe de l'idéalisation artistique ; il pourrait devenir dangereux par son exagération. De nos jours, en effet, il s'est formé, par esprit de réaction contre le natura-

lisme outré des Courbet et des Manet, diverses écoles de peinture, à peine distinctes les unes des autres, sous les noms d'*impressioniste,* de *synthétiste,* de *symboliste,* qui, sous prétexte que l'art doit être une synthèse choisie des éléments fournis par le vrai, érigent la représentation quintessenciée de la nature en dogme esthétique et se flattent de trouver, dans l'opposition violente des couleurs et la simplification systématique du dessin, le secret d'exprimer plus vivement l'impression personnelle de l'âme de l'artiste, à l'aspect du réel, et de symboliser plus fortement les éternels caractères fondamentaux de la nature.

Ce retour forcé au genre, plus gauchement inhabile qu'ingénu, des périodes primitives de tâtonnement de l'art, ou des époques de complète décadence, n'aboutit qu'à des déformations prétentieuses de la figure humaine et à des représentations aussi désagréables que bizarres et factices de la nature.

Avec ce système on arrive à supprimer ou à métamorphoser les corps, sous prétexte de peindre les âmes. On altère le dessin, les formes, les lignes, les couleurs par un spiritualisme outré qui ne vaut pas mieux que le pur naturalisme.

Ce n'est point là de la vérité, c'est un parti pris

esthétique prétentieux, quand il n'est pas puéril, et tout ce faux néo-idéalisme transcendental, qui a surgi en art comme en littérature, ne laissera après lui, en dépit du talent de quelques-uns de ses adeptes, que le souvenir d'un paradoxe aussi stérile que fantaisiste.

Mais ces erreurs ne doivent pas faire prévaloir la théorie de la pure imitation sur le principe d'idéalisation sans lequel il n'y a pas d'art véritable. Il faut rejeter l'excès et retenir le principe.

C'est souvent à l'aide d'arrangements et d'accessoires que l'artiste saura faire ressortir le caractère dominant de la chose qu'il exécute, et par là en donner une impression complète. Un naturaliste, considérant le squelette d'un grand carnassier, lion, tigre, léopard, dira de l'animal que c'est une puissante mâchoire montée sur quatre vigoureuses pattes. Rien de plus vrai au point de vue anatomique. C'est ainsi, en effet, que lorsqu'on veut avoir une idée juste de ces fauves, faits pour le carnage et la domination, il faut se les représenter. Le peintre, le sculpteur obtiendront le même effet, non seulement en exprimant la figure et la forme du lion, mais en lui donnant une attitude et des mouvements qui

mettront en saillie ce caractère de carnivore souverain. Ils le figureront dans la position ou dans la fonction qui le représente le mieux ; ils en feront le héros d'une scène de combat et de carnage, ou bien ils le placeront dans un milieu approprié à son genre de vie. Tel tableau de Descamps, telle statue de Barye réalisent très bien cet idéal du lion et du tigre au désert.

L'idée que l'on a de l'éléphant est celle d'un animal gigantesque et lourd, dont le mouvement et la vie résident dans l'appendice mobile qui termine son front. Ce n'est plus une mâchoire montée sur quatre pattes bondissantes, comme le lion et le tigre, c'est une trompe attachée à un énorme crâne que soutiennent quatre hauts supports massifs. De grandes silhouettes noirâtres se détachant, au premier plan, sur un horizon lointain, dans un terrain marécageux, traversé par un troupeau de ces bêtes, comme on le voit dans un tableau moderne, donneront très bien l'idéal de ces masses gigantesques à long appendice frontal. Le caractère individuel de l'éléphant y est exprimé d'une manière à la fois vraie et pittoresque.

Il en est surtout ainsi pour l'homme, qui n'apparaît jamais mieux que lorsqu'il est le sujet

d'une action, d'une scène d'où sa personnalité se dégage plus vivement.

Il faut qu'il soit, pour ainsi dire, en fonction d'homme, pour que le caractère de la personne humaine ressorte bien en lui. Une figure immobile, isolée, sans accompagnement, sans cadre, et qui n'est pas un portrait, ce n'est qu'un extérieur d'homme. L'enfant qui joue, la mère qui allaite son nourrisson, le laboureur qui pousse la charrue, l'artisan qui travaille de l'outil, le soldat qui combat, le prêtre qui prie, voilà vraiment l'homme, l'homme tout entier.

Dans le cadre qui convient à chacune de ces fonctions l'artiste trouve tout naturellement toute sorte de ressources pour rendre plus vif, plus saisissant son sujet, pour marquer le personnage humain de traits plus accentués, plus caractéristiques. L'entourage, l'action, les accessoires lui donnent alors toute sa valeur.

L'expression du caractère essentiel est ce qui donne à l'œuvre d'art son cachet, qu'il s'agisse d'une représentation en peinture et en sculpture, d'un monument d'architecture ou d'une composition musicale. Elle est la première condition de la beauté absolue, de la beauté vraie.

La simple imitation en art suffira, en effet, à traduire la beauté des formes extérieures, à révéler l'élément sensible du beau ; mais l'expression est nécessaire pour faire ressortir l'élément invisible et supérieur du beau qui donne aux choses leur caractère et en manifeste entièrement la beauté. L'expression est précisément la révélation ou l'indication de cet invisible, de l'idée, du sentiment par le sensible, par des formes, des mouvements, des mots, des sons.

Cet élément idéal n'apparaît que dans la mesure où il est exprimé.

Le propre de l'art est de le manifester, c'est-à-dire d'atteindre autant que possible à la beauté absolue, car, selon le mot heureux de Lamartine : « Il n'y a de complètement beau que ce qui est idéal. »

Le caractère, dans l'œuvre d'art, fait ressortir l'idéal. L'idéal s'élève avec les objets. L'artiste doit rechercher l'expression dans tout ce qui est la matière de ses œuvres, dans le monde végétal comme dans les animaux, dans les spectacles de la création et les scènes de la nature comme dans l'homme. Partout il y a l'âme des choses, l'âme des êtres.

On peut monter du dernier degré de la création jusqu'à l'homme, ou descendre de l'homme jusqu'au plus bas de l'échelle des existences : partout il y a une beauté latente, invisible, que l'art doit s'appliquer à montrer.

« Même chez l'homme inférieur, la figure réfléchit toujours une âme intelligente et morale ; la figure de l'animal réfléchit à son tour une âme sensible, un sujet connaissant et affectif, bien que dépourvu de raison. La plante, une humble fleur, nous montre encore une âme, l'âme végétative, dont la vue excite en nous une douce et sympathique émotion. Au-dessous de l'homme, de l'animal et de la plante, au sein de la nature physique, on trouve encore de la beauté, beauté grossière, mais réelle, capable encore de parler à l'intelligence, d'éveiller quelque pensée, quelque sentiment. »

La faculté esthétique fait pénétrer dans l'intérieur des choses, elle fait mieux voir et mieux sentir ; elle permet de rendre le caractère essentiel des êtres, aussi visible que possible, d'exprimer de la manière la plus intelligible toute la beauté qui leur est propre.

Dans l'homme, les formes du corps, les attitudes, les mouvements, la couleur de la chair

manifestent la vie physique, la vie animale. Chez lui la vie intellectuelle et morale est révélée par sa physionomie. Les traits du visage, les yeux, la bouche, les mouvements de la figure, les gestes indiquent les sentiments, les passions, les états d'âme.

L'artiste qui veut peindre l'homme, dans son corps ou dans son âme, dans ses attitudes ou dans ses sentiments, saura trouver, pour le représenter ou pour traduire les pensées et les émotions de son âme, les traits les plus expressifs, ce caractère saillant et principal qui donne au plus haut point la manière d'être, la physionomie, l'état psychique de la personne.

Des peintres, comme Ingres, parmi les modernes, des sculpteurs, comme les Grecs, ont réussi, selon le mot de M. Delaborde, « par la pure expression de la forme, par le simple caractère donné à des contours ou à des détails de modelé, à intéresser l'esprit non moins vivement que s'ils eussent choisi et interprété les sujets les plus dramatiques. » Mais au-dessus de cette beauté tout inhérente aux formes, au-dessus de la plastique pure, il y a la beauté du dedans, celle qui tient à l'essence de la personne, qui en manifeste le caractère individuel.

Le rôle de l'artiste est de reproduire cette beauté supérieure et cachée, de montrer le caractère moral, d'exprimer par les formes les actions de l'âme, comme Socrate l'indiquait au peintre Parrhasius et au statuaire Cliton.

C'est l'expression morale qui intéresse le plus ; c'est par là surtout que vaut l'œuvre artistique.

En peinture, en sculpture, l'expression morale résulte de la convenance des traits les plus propres à faire ressortir la figure ou l'objet que l'on veut montrer. En architecture, elle est tout entière dans la signification du monument, qui doit montrer lui-même s'il est un temple ou un théâtre, un palais ou une demeure particulière, un château ou un tribunal. L'expression en musique est l'indication du sens que renferme la phrase musicale, suivant qu'elle est gaie ou triste, guerrière ou dansante, pieuse ou passionnée.

Dans toute œuvre d'art, pour rendre l'expression morale, il faut d'abord la sentir, car elle ne se trouve pas dans les modèles offerts à l'artiste. Elle est en lui et c'est de lui-même qu'il doit la tirer par une contemplation intime de son sujet. C'est cette vue profonde et supérieure de la

chose qui est l'idéal auquel tout artiste doit se référer pour exécuter son œuvre

« Quand Phidias, ce grand artiste, faisait, dit Cicéron, une statue de Jupiter ou de Minerve, il n'avait pas sous les yeux un modèle particulier dont il s'appliquait à copier la ressemblance; mais au fond de l'âme résidait un certain type accompli de la beauté sur laquelle il tenait ses regards attachés, pendant que sa main en exprimait les traits (1). »

Ce type il se le suggérait à lui-même, soit par sa propre réflexion, soit en s'inspirant d'idées extérieures. Ainsi pour son Jupiter Olympien, dont il rapportait le mérite à Homère, parce que c'était la lecture de l'*Iliade* qui lui avait inspiré ce portrait du maître des dieux.

En lisant ces vers de l'Iliade :

Il dit et fit un signe de ses noirs sourcils; les cheveux sacrés s'agitèrent sur la tête immortelle du dieu, et il ébranla tout l'Olympe (2),

Phidias, comme il le disait à Panœnus, s'était senti ému jusqu'au fond de l'âme et aussitôt il avait cru voir devant ses yeux la face resplen dissante de Jupiter lui-même (3).

(1) *Orator.*, II.
(2) Ch. I, v. 528.
(3) Strabon, VIII, p. 354.

C'est sur ce modèle, aperçu, au milieu de l'ébranlement de l'Olympe, qu'il avait composé cette grandiose et majestueuse figure, qui parut si belle qu'elle devint comme le portrait même de Jupiter dans la tradition des peuples gréco-latins.

N'est-ce pas aussi dans une vision du ciel, mais celle-là empreinte d'une divine réalité, que les humbles imagiers du Moyen Age, restés anonymes comme la plupart des bâtisseurs de cathédrales, ont conçu cet admirable type du Christ, si fréquent dans nos monuments religieux, et dont « le Beau-Dieu » d'Amiens, avec sa majesté et sa sérénité toutes divines, est un des plus nobles spécimens ?

Giovanni de Fiesole, le moine dominicain, surnommé Fra Angelico, ne peignait pas ses vierges à la manière humaine. Au lieu de chercher dans les créatures un modèle qui pût se rapporter à l'idée qu'il en avait, il se créait à lui-même un type idéal, entrevu peut-être sur la terre, parmi les jeunes vierges chrétiennes des églises et des cloîtres, mais dont il composait en esprit les traits et la physionomie. Même, plus d'une fois, comme dans son admirable scène du Calvaire au couvent de Saint-Marc, de Venise, désespéré

de n'avoir pu réussir à retracer par le pinceau la céleste image dont la beauté lui était apparue comme dans une vision, il prévenait naïvement le spectateur de l'imperfection de l'œuvre, et inscrivait dans le nimbe qui couronnait la tête de la divine Mère de Dieu : *Virgo Maria, non est tuî similis;* « Vierge Marie, ce n'est pas votre portrait. »

Ce naïf aveu d'impuissance montre combien le peintre ascétique plaçait haut son idéal.

Et de fait, où trouver sur la terre des formes et des traits capables d'exprimer la beauté divine du Christ, de la Vierge, des Anges et des Saints ?

L'artiste vrai, c'est Léonard de Vinci qui, après avoir peint la *Cène,* laissa la tête du Christ inachevée, désespérant de la faire assez belle. « Ce n'était pas sur la terre, disait-il lui-même, qu'il avait cherché ce type. »

Raphaël est réputé le premier des peintres ; aucun ne le surpasse pour le dessin, le coloris et la composition. Il s'en faut bien, cependant, qu'il ait toujours atteint l'idéal.

Lui-même, si habile à pénétrer les beautés de la nature, disait que continuellement une image d'une extrême beauté brillait comme l'éclair devant son esprit ; mais au moment de la fixer

sur la toile, elle s'envolait en fumée et le laissait trompé par le charme (1). Personne n'a dû ressentir plus que lui le tourment intime de rester au-dessous de l'éternel modèle ; personne n'a plus connu « le combat de la main humaine contre l'insaisissable rayon. » Malgré tout son génie, on sent qu'il est resté souvent inférieur à sa propre conception.

Ses vierges, par exemple, *la Vierge au poisson, la Vierge à la chaise, la Vierge au chardonneret,* sont d'admirables jeunes femmes, présentées dans de charmantes attitudes de mères qui allaitent ou qui portent leur enfant. Mais de toutes ces jolies et gracieuses images qui regardent le public, aucune, pas même *la Madone de Foligno,* la plus exquise composition en ce genre, aucune n'est la Mère de Dieu, aucune n'est la Vierge que l'on prie.

Malgré le surnom de divin que lui a décerné l'admiration publique, Raphaël a été trop le peintre de la *Fornarina,* pour avoir pu être le peintre de la Vierge.

Une fois, pourtant, dans son tableau dit *la Vierge de Saint-Sixte,* Raphaël s'est élevé à la grandeur de la divine maternité ; il a représenté

(1) *Lettere pittoriche,* vol. 1er.

la Vierge Marie dans une sorte d'apothéose où l'Enfant Jésus est vraiment Dieu et sa mère vraiment Mère de Dieu. Ici tout est auguste et divin. Cette fois-là, Raphaël a pu fixer la vision du beau, et sous son aspect le plus saisissant, le plus sublime; il a réalisé l'idéal, il a peint dans toute sa majesté la *Virgo deipara*.

Ce qui convient aux figures s'applique également aux compositions d'ensemble, aux sujets représentant une scène, une action, un site, et qui ont une réalité historique ou locale. Là aussi l'artiste doit s'attacher avant tout à exprimer la physionomie propre du sujet, à rendre la note caractéristique, à faire ressortir le trait essentiel, l'accent particulier. C'est par là que l'œuvre sera vraie, non seulement de cette vérité matérielle qui résulte de l'exacte imitation, mais de cette vérité idéale qui consiste dans un sentiment adéquat à la chose.

S'agit-il, par exemple, d'un paysage? Taine, qui a trop donné au réalisme dans sa théorie de l'art, explique très bien en quoi consiste le caractère d'un paysage. Nous sommes en Hollande; c'est un site hollandais que le peintre veut représenter. Quelle idée doit-il avoir d'abord

pour traduire ensuite son impression sur la toile ? Il faut qu'il soit bien pénétré du sentiment que donne ce pays original, avec ses multiples détails de structure, d'aspect, de culture, avec ses plantes, ses animaux, ses habitants, ses villes ; il faut qu'il l'ait bien compris, qu'il en ait saisi le caractère dominant, qu'il se soit, pour ainsi dire, identifié à lui, en homme qui veut en donner à son tour une impression vive et saisissante.

Et, en effet, le but de l'art est de manifester la nature dans son essence, dans son beau. Il supplée à ce qu'elle ne fait pas. Car la nature se laisse voir plus qu'elle ne se montre ; il faut la découvrir, la regarder à fond, se la rendre à soi-même visible et manifeste. Si le peintre a bien saisi le caractère essentiel de ce plantureux pays de Hollande, s'il en donne une idée vraie dans son œuvre, il aura réalisé l'idéal.

Et ainsi, tel paysage d'Hobbema, *le Moulin,* par exemple, telle vue de ville ou de village de van der Neer ou de van Goyen, telle scène de genre comme *la Kermesse* de Rubens et les mille petits sujets de Téniers, de van Ostade, de Peter Hoogh, traduisent très bien, sous des aspects différents, le caractère des Pays-Bas. Ce sont des peintures vraies, en ce qu'elles donnent une im-

pression aussi exacte que pittoresque du pays et de ses habitants.

Dans les compositions de genre, dans les scènes historiques ou religieuses, il y a également quelque chose de principal, de saillant, auquel le peintre doit s'attacher avant tout pour rendre son sujet dans toute sa vérité.

Prenons un tableau célèbre : la *Ronde de nuit* de Rembrandt. Le sujet en est simple, quoique la composition soit assez compliquée et mouvementée. C'est une troupe de soldats, en costume pittoresque du temps, qui exécutent une ronde, la nuit, à la lueur de torches et de lanternes, sous la conduite d'un chef.

Ce qui domine dans ce tableau, c'est l'impression de la nuit qui se dégage de tout l'ensemble. Elle saisit le spectateur. Devant cette toile si vivante, il a le sentiment vif, profond d'une scène nocturne. Le tableau offre des imperfections de détail, des bizarreries de composition ; mais Rembrandt, avec les merveilleuses ressources de son clair-obscur, a réussi à peindre la nuit. Il l'a rendue sensible. On voit la nuit dans son tableau ; on la voit dans les personnages, dans l'action. C'est le caractère de cette scène d'être un tableau vivant de nuit.

Le *Saint Georges* de Raphaël, du musée du Louvre, produit une impression toute contraire. C'est un tableau lumineux. La scène se passe sous un ciel éthéré. L'horizon, le paysage, le cavalier céleste et son cheval blanc, tout y est lumière. Cet épisode de la lutte du héros de la milice divine contre le Dragon, traité avec une simplicité tout hiératique, tire sa beauté et son effet du merveilleux resplendissement de la toile (1). Ce n'est pas tant le dessin, si pur et si parfait, le coloris exquis, la composition à la fois puissante et gracieuse, qui est à admirer dans ce petit tableau ; ce qui frappe le plus et ce qui est le plus remarquable, c'est ce que Raphaël a voulu y mettre, la lumière, qui fait de ce sujet une scène céleste. Tout y rayonne dans la transparence d'un coloris exquis. Ce petit tableau clair, brillant, éthéré donne la plus vive impression de la lumière. C'est là l'idéal.

En étudiant les plus belles compositions de la peinture et de la sculpture, on verrait que leur qualité supérieure vient de ce qu'elles expriment

(1) F. Gaillard l'a excellemment rendue dans sa magistrale gravure.

excellemment une idée, un sentiment, une impression.

N'est-ce pas un vrai spectacle du Ciel que ce *Couronnement de la Vierge* de Fra Angelico, que possède le Louvre ?

« La composition symétrique et savamment rythmée de ce tableau, dit W. Auguste Schlegel, annonce dès l'abord au spectateur qu'il assiste à un acte solennel. Les principales figures, étudiées une à une, ajoutent beaucoup à l'effet sévère de l'ensemble. Au pied d'un autel ogival, orné de chaque côté d'une colonne torse de l'ordre corinthien et où l'on monte par beaucoup de degrés, le Christ assis, couvert d'un ample et précieux manteau bleu dont il dégage ses bras, tient une riche couronne d'orfèvrerie qu'il va poser, avec la plus attentive tendresse, sur la tête de sa Mère.

« La Vierge est agenouillée devant lui. Elle est redevenue jeune, à l'âge de son Annonciation, principe de toutes ses grâces et de toutes ses grandeurs. Quelle charmante et gracieuse expression ! Elle se penche à demi et croise sur son sein ses mains délicates. Sa tête est recouverte d'un voile blanc, mais transparent, qui laisse voir sa blonde chevelure tressée. Quel bonheur,

quelle joie, quelle allégresse rayonnent sur le visage des vingt-quatre anges dont le groupe central est entouré, et qui, célestes musiciens, chantent, jouent de divers instruments! Les saints et les saintes, prosternés au pied du trône, ne révèlent pas une inspiration moins heureuse. »

Pour compléter l'effet, l'angélique peintre a prodigué, dans ce tableau, l'or sur un fond bleu. C'est dans les sphères éthérées qu'il entraîne le spectateur, c'est une vue du Ciel qu'il offre aux regards de la terre.

Ce qu'il y a dans ce pur et suave tableau est précisément ce qui manque dans la fameuse *Assomption* de Murillo. Quoique la scène se passe dans les airs, en compagnie des Anges, et soit traitée avec une rare magnificence de coloris, elle ne donne pas, comme le sujet de Fra Angelico, l'idée du Ciel.

La toute-puissance créatrice éclate magnifiquement dans ces scènes à la fois si simples et si grandioses, *la Création de la terre, la Création de l'homme, la Création de la femme,* dont Michel-Ange a orné le plafond de la chapelle Sixtine. L'éloquence de ces admirables tableaux vient de l'intensité de l'idée de force et de majesté exprimée dans l'acte du divin Créateur.

L'effet incomparable du *Jugement dernier* du grand peintre florentin est tout entier dans l'impression d'épouvante et de mort qu'il inspire.

Bien d'autres ont traité le sujet, plus heureusement en certaines parties et plus complètement. Dans la célèbre fresque du *Jugement dernier* du *Campo Santo* de Pise, attribuée à Orcagna, au milieu des fantastiques représentations des supplices de l'enfer, les figures du Christ maudissant les damnés et de la Vierge émue de pitié sur le sort des maudits, ont une force dans la simplicité qui en fait, selon l'expression d'Arsène Alexandre, « une des plus grandes créations de l'art italien. » Dans ses petites dimensions, le *Jugement dernier* de Fra Angelico est une œuvre non moins grande et non moins admirable que celle de Michel-Ange ; elle offre en plus le contraste de la Jérusalem céleste, cité des élus, avec l'enfer béant de flammes, l'heureuse contre-partie des anges et des démons. Les mêmes tableaux de Stephan Lochner au musée de Cologne, de Jean Cousin au Louvre, un autre anonyme du XVe siècle à l'église Saint-Wulfran d'Abbeville, ont, le premier surtout dans sa naïve vérité, un caractère saisissant de majesté et d'effroi. Par-dessus tout, les admirables fresques de Signorelli à Orvieto,

d'une composition si forte, si variée, qui rendent si bien les divers sentiments dont sera faite cette grande scène du jugement dernier, l'attente, le désespoir, la béatitude, ont une variété et une profondeur d'expression qui permettent de les comparer à l'œuvre de Michel-Ange, et même de les trouver supérieures par le sentiment de la composition.

Mais, si l'on voit surtout dans ces grandes assises du genre humain leur caractère terrifiant, on ne peut rien concevoir qui rende mieux que la grandiose fresque de la chapelle Sixtine l'épouvante et l'écroulement de l'humanité dans ce gigantesque chaos de corps nus, dominés par la majestueuse figure du Christ justicier qui précipite, d'un geste suprême, les maudits dans les abîmes éternels.

Il ne faudrait pas croire cependant que l'effet de ce tableau tienne principalement à ses énormes dimensions. Le grand, dans les arts, est un élément du grandiose, mais il n'en est pas la condition nécessaire.

On arrive au grandiose, au sublime sans rechercher l'effet matériel, sans faire grand, par la seule force de l'expression. Ainsi la *Vision d'Ezéchiel* de Raphaël, tableau de quelques centimètres

carrés, est aussi imposante, aussi sublime que l'œuvre colossale du *Jugement dernier* de Michel-Ange. Elle vaut par la puissance de la conception et l'intensité de l'expression.

Ce qui fait de la célèbre ***Dispute du Saint Sacrement*** de Raphaël une œuvre capitale entre toutes et ce qui lui donne cette marque incomparable de grandeur et de beauté par où elle se distingue d'autres chefs-d'œuvre de peinture moins heureusement conçus, c'est qu'elle est la synthèse même de la foi catholique, et que s'il est impossible aux regards profanes d'en saisir et d'en comprendre la mystérieuse signification, elle offre à la piété la matière de la plus haute contemplation. Rien que la simple description fait saisir le grand caractère de cette œuvre admirable entre toutes.

« Dans la gloire qui forme la partie supérieure de cette fresque, les trois Personnes de la Trinité sont représentées au milieu des Patriarches, des Apôtres et des Saints. » Il y a là une vue du Ciel au sein du plus haut des mystères. Au-dessous de cette grande scène est représenté, dans sa forme sensible, le sacrement de l'Eucharistie, « c'est-à-dire le lien mystique qui unit le ciel et la terre. » De chaque côté de l'autel sur lequel

est exposée l'hostie dans l'ostensoir d'or, sont distribués en groupes mouvementés et vivants les personnages de la terre, les Docteurs et les Saints qui personnifient le plus hautement l'Eglise et qui sont là comme les premiers témoins du dogme, comme les plus dignes adorateurs du mystère d'amour.

« Quel que soit, dit M. Rio, le siècle ou l'école où l'on voudra chercher un terme de comparaison pour donner une idée de cette œuvre vraiment merveilleuse, il sera difficile de trouver, dans le domaine de l'art idéal et mystique, quelque chose qui la surpasse (1). »

Une telle œuvre, d'un spiritualisme si haut et si doctrinal, qui marque avec *la Madone de Foligno* l'apogée du génie chrétien de Raphaël et le plein épanouissement de l'école pure et mystique du Pérugin, ne pouvait être inspirée que par la théologie, comme elle ne peut être expliquée que par elle.

La sainteté ne se dégage d'une manière si expressive dans la belle suite de tableaux de la *Vie de saint Bruno,* de Lesueur, que parce que ces suaves et mystiques compositions ont été

(1) *L'Art chrétien.*

inspirées de la vie monacale et prises, pour ainsi dire, dans le cloître.

On comprend, à ce point de vue, qu'il y ait un art chrétien, c'est-à dire un art particulier en rapport avec les sujets qui sont sa spécialité. Cet art, on peut le définir une adaptation de chacun des beaux-arts au sentiment et à la pensée d'ordre religieux qu'il s'agit d'exprimer. Aussi la première condition pour y réussir ou pour le comprendre, est d'être soi-même pénétré de cette pensée et de ce sentiment. L'art chrétien n'est pas seulement l'art qui traite des sujets religieux, mais celui qui les traite religieusement. Un artiste chrétien seul peut faire de l'art chrétien. Celui-là seul saura donner à son œuvre ce caractère de foi et de vérité religieuse.

Quantité de sujets religieux, en peinture et en sculpture, empruntés à la Bible, à l'Evangile, à la Vie des Saints, ne sont que des épisodes historiques, plus ou moins savamment conçus et exécutés, mais auxquels manque leur véritable signification, leur véritable beauté. L'artiste les a traités comme des sujets ordinaires, n'étant pas pénétré lui-même de ce qu'il voulait montrer, ne trouvant pas dans sa foi les éléments de cet idéal

supérieur de vérité et de beauté sans lequel l'œuvre, toute belle qu'elle soit matériellement, n'a pas de sens.

L'art religieux n'est vraiment tel que s'il s'inspire à sa double source, le dogme et l'Eucharistie. Pour être peintre, statuaire, musicien, architecte religieux, il faut être théologien, au moins dans le sujet que l'on traite. Pour être un artiste chrétien, il faut croire et aimer, il faut être uni à Dieu, vivre de la vie eucharistique.

C'est ainsi que des hommes du plus beau talent, mais étrangers à la foi, abordant les sujets religieux, y ont échoué, et que d'autres, plus habituellement adonnés au genre profane, tels que Rubens, Rembrandt, Beethoven, Rude, ont pu être, par moments, de grands artistes chrétiens.

Le grand peintre d'Anvers en est un exemple. Il n'a pas précisément cultivé l'art chrétien, mais avec sa vie fastueusement mondaine et ses habitudes libres d'artiste, il était sincèrement croyant et même il faisait régulièrement ses Pâques. On s'explique par cet état d'âme, observe un de ses admirateurs, « comment Rubens a pu créer parfois des types empreints de foi et de piété. »

Tel est son *Saint François* du musée d'Anvers. Ce tableau avait été peint pour l'église des

Récollets; il représente la dernière communion du séraphique Patriarche. « Comme le *Saint Jérôme* du Dominiquin, saint François s'est dépouillé de ses vêtements; lui, le pauvre de profession, il a voulu paraître devant son Maître dans un dénûment absolu. Aucune parole ne saurait rendre l'ardeur de la foi de ce moribond, qui n'a plus de vivant que son regard clair et enfiévré, et qui craint de mourir avant d'avoir reçu l'Eucharistie. On voit encore sur ses lèvres « le sourire extraordinaire propre aux mourants, le sourire plus extraordinaire encore du juste qui croit, espère, attend la fin, se précipite au-devant du salut et regarde l'hostie, comme il regarderait son Dieu présent (1). »

Ce sont des tableaux qui justifient la parole de Kant : « Le Beau, c'est le reflet de l'infini sur le fini; c'est Dieu entrevu. » Le propre de l'art chrétien est précisément d'établir un rapport entre les objets qu'il veut montrer et l'idée de Dieu, en la manifestant à l'esprit et aux sens.

Si l'on considère les belles œuvres de l'architecture et de la musique, on voit également que

(1) Porée, *Annales de Notre-Dame des Arts;* E. Fromentin, les *Maîtres d'autrefois,*

leur excellence vient de ce qu'elles expriment fortement un caractère, une idée, qu'elles disent bien ce qu'elles sont.

Les édifices grecs avec leur ordonnance si belle et si savante, leurs lignes si harmonieuses, avec « le rythme et la proportion élégante de leurs colonnes harmoniques comme une ode », révèlent bien le génie d'un peuple éminemment artistique.

Ce qui frappe dans les monuments de la Rome conquérante c'est leur caractère de force et de solidité.

Une cathédrale gothique est une admirable traduction de la pensée qui a fait naître dans l'Europe chrétienne un art nouveau de construire. Elle exprime d'une façon en quelque sorte matérielle les croyances, l'élan de foi, les sollicitudes qui portèrent les générations du Moyen Age à se bâtir des églises à la fois solides, spacieuses et élevées. Elle rend à merveille l'idée qui a présidé à sa conception, en même temps qu'elle manifeste l'effort qui lui a donné naissance. Le caractère de l'église du XIIIe siècle est d'être largement ouverte et puissamment élancée. C'est l'église de la foule et de la foi. Tout y est vaste et ascensionnel. Dans cette architecture la multiplication

des lignes et la multitude des ornements sont un symbole d'épanouissement de la pensée et de la vie chrétiennes.

Les bâtisseurs de cathédrales n'étaient pas seulement d'habiles praticiens, de savants géomètres, c'étaient aussi des poètes. Tout en résolvant mathématiquement le problème de la stabilité de leur construction, tout en calculant les forces de poussée des voûtes et les forces de résistance des colonnes, des murs, des arcs-boutants et des piliers-butants, tout en combinant les diverses dispositions de l'édifice, ils avaient un idéal auquel ils rapportaient leur plan. Ils voulaient faire la maison de Dieu.

C'est ce caractère éminemment religieux et saint et cette auguste destination qui donnent aux églises du Moyen Age leur beauté architecturale. Elles sont l'affirmation la plus grandiose de la divinité. Mais en même temps qu'elles sont l'œuvre de l'idée chrétienne, elles sont aussi l'œuvre du sentiment national. Le peuple alors croyait en Jésus-Christ. C'est de son sein que sortaient ces corporations d'ouvriers qu'on appelait « les logeurs du Bon Dieu » et qui s'en allaient partout bâtissant des églises.

L'idéal que le Moyen Age s'était fait len-

tement, progressivement, sous l'influence des événements et selon ses besoins sociaux, s'est trouvé réalisé dans ces admirables constructions qui portent si bien l'empreinte de l'inspiration dont elles procèdent et du temps qui les a produites.

Rien n'est plus saisissant, sous ce rapport, que de suivre les transformations de la cathédrale du Mans qui, partie de l'humble basilique de Saint-Julien-le-Pauvre, aux murs petitement appareillés en moellons, aux lourds et bas piliers supportant de pesants combles de bois, aux maigres arcades décoratives des murs intérieurs, est devenue d'abord la spacieuse et belle nef romane, largement ouverte, richement sculptée, capable de contenir une grande assemblée de fidèles, et s'est terminée enfin par un chœur immense, majestueux, le plus beau et le plus savant ouvrage de l'art gothique. Emergeant d'une ceinture de onze chapelles absidales rayonnantes, il s'élève par trois étages d'architecture, puissamment soutenus par des arcs-boutants à triple volée, à une hauteur de près de cinquante mètres, et montre à l'intérieur, dans la splendeur d'un triple rang de verrières, un sanctuaire aux colonnes aériennes, ceint d'un double déambulatoire, dont les deux collatéraux

hardiment surélevés et combinés pour le plus merveilleux effet de perspective et de jour, offrent aux processions et aux pèlerinages les plus vastes dégagements, en même temps qu'ils répandent, par leurs baies vitrées, des flots de lumière multicolore.

L'impression de grandeur et de beauté qui se dégage de cette admirable construction n'est surpassée que par le profond sentiment de respect et de foi qu'elle inspire. C'est bien là le temple de la divinité et c'est bien là aussi l'œuvre d'un temps de religion. Rien ne saurait donner plus vivement que ce grandiose et magnifique sanctuaire, où l'on trouve réuni tout l'art des cathédrales de Bourges, de Paris, d'Amiens, de Rouen, de Séez, de Coutances, la vision du Moyen Age chrétien.

La cathédrale du Mans n'est si belle que parce qu'elle est la plus sensible expression de l'idée et de la foi catholiques en architecture.

Dans un genre moins élevé, l'architecture réalisera encore l'idéal en donnant à la construction d'une simple maison le type de forme et de disposition qui conviendra le mieux à une demeure et qui sera le plus en rapport avec le sentiment de la famille. A l'intérieur la maison répondra aux

besoins moraux comme aux besoins physiques de ses habitants, tandis qu'à l'extérieur elle saura plaire aux yeux et donner l'idée d'une vie heureuse et paisible.

Plus encore peut-être que l'architecture, la musique vaut par l'expression.

Il est un morceau de musique célèbre entre tous, c'est l'*Ave verum* de Mozart, chant d'adoration et d'amour. L'art de la composition n'offre rien, au point de vue technique, de plus parfait, de plus beau. Cette toute céleste harmonie, qu'on croirait descendue des hauteurs infinies, n'est pas admirable seulement comme la combinaison la plus mélodieuse et la plus savante de sons que l'on puisse imaginer, mais elle est surtout belle parce que, dans sa divine inspiration, elle accorde les sens avec l'âme et l'âme avec Dieu, parce qu'elle élève les sens au-dessus de la terre et du temps et l'âme au-dessus des sens pour la porter jusqu'au sommet de l'idéal religieux.

C'est l'expression musicale la plus sublime de la prière et de l'adoration.

Il y a pourtant quelque chose au-dessus de la divine musique de Mozart, c'est le chant grégorien dans ses plus beaux morceaux, et il lui est

précisément supérieur parce que, avec les moyens les plus simples, ce qui est le comble de l'art, il atteint à une intensité plus grande d'expression, unie à la suavité et à l'onction. Il faudrait analyser tout cet incomparable répertoire musical, non dans les déformations grossières qu'il a subies et dans la mauvaise exécution qui achève de le défigurer, mais dans sa forme authentique et tel qu'il doit être interprété, pour apprécier la puissance expressive du chant sacré, qui sait si bien rendre les sentiments les plus divers de l'âme chrétienne et qui agit en même temps si efficacement sur elle.

Aucune musique ne répond mieux à son objet, aucune ne traduit avec plus d'accent et de vérité les divers sentiments de la piété, les diverses affections de l'âme unie à Dieu, aucune n'a plus de caractère et de force d'expression.

C'est ce qui faisait dire à l'éminent organiste Lemmens, en commentant l'angélique *Sanctus* de la liturgie du Carême, ce grand mot : « Celui qui a fait cela, savait ce qui allait se passer sur l'autel. » Et, en effet, nul chant ne saurait plus convenablement préluder au saint Sacrifice, ni en exprimer plus fortement le caractère divinement mystérieux.

Le chant liturgique constitué par saint Ambroise et saint Grégoire le Grand, avec les données de l'art grec et les traditions hébraïques, remplit excellemment les conditions de la musique destinée à accompagner la liturgie. « Ces chants sacrés, comme les caractérise si bien saint Denys l'Aréopagite, forment comme une hymne générale où sont exposées les choses divines et opèrent en ceux qui les émettent saintement une heureuse disposition soit à conférer, soit à recevoir les divins sacrements de l'Eglise. Par les charmes de l'harmonie, le cantique sacré prépare les puissances de notre âme à la célébration immédiate des mystères ; il les soumet, dans l'entraînement de ce concert, aux cadences d'un unanime et divin transport ; il les harmonise avec Dieu, avec les frères, avec elles-mêmes. »

Tel est l'idéal de la musique sacrée, bien supérieur à celui de l'art profane. Cet idéal, le chant grégorien l'a réalisé par l'accord de la voix avec l'âme.

Le peintre, le sculpteur, et il faut en dire autant de l'architecte et du musicien, peut très bien rendre le caractère de la chose qu'il a conçue,

en donner une idée saisissante, une vive impression, sans que les qualités matérielles de l'œuvre répondent à la conception.

Il y a deux choses à distinguer dans toute œuvre d'art, l'expression et l'exécution, l'idée et la technique ; d'une part, le sentiment, de l'autre, le rendu, ou la représentation de l'objet. La réunion des deux conditions à un degré qui réalise le beau, constitue la perfection de l'œuvre d'art.

Souvent elles ne se rencontrent pas au même point. Selon les temps, selon les écoles, l'une l'emporte sur l'autre. En général, l'art du Moyen Age se distingue par l'expression, et l'art moderne par l'exécution. La peinture, la statuaire, l'architecture gothiques, de même que la musique grégorienne, représentent un art qui était plus dans l'expression que dans l'exécution, et, à l'inverse, l'ensemble des œuvres de peinture et de sculpture, d'architecture et de musique de l'époque moderne donnent l'idée d'un art plus remarquable par le faire que par le sentiment.

« L'expression, partie essentielle de l'art, dit Ingres, est intimement liée à la forme. »

Pour la réalisation pleine et entière du beau, il est nécessaire que la manifestation de l'idée

réponde à l'idée elle-même. L'exécution doit être en rapport avec la conception. Pour chacun des arts, l'effet qu'il vise à produire ne sera obtenu, c'est-à-dire « la pensée ne sera sollicitée, l'émotion ne sera provoquée, l'admiration ne sera suscitée, qu'autant que la conception de l'artiste aura trouvé son expression, sa formule, dans une interprétation extérieure équivalente (1). »

Les maîtres en esthétique ont toujours considéré la proportion harmonieuse entre l'idée et la forme comme la condition du beau intégral. Saint Augustin, par exemple, loin d'opposer la matière à l'idée, comme l'ont fait les faux philosophes de l'Ecole d'Alexandrie, qui enseignaient que la matière était l'ennemie du beau, considérait, au contraire, la matière « comme l'épanouissement naturel de l'idée, comme la condition artistique réclamée par la nature humaine, qui ne peut percevoir l'intelligible qu'à travers les formes sensibles. » (L. Gerbier.)

On a dit que la religion, la poésie et l'art grecs n'étaient qu'une admirable divinisation de la matière, tandis que la religion, la poésie et l'art vraiment chrétiens ne sont qu'une mortification

(1) Boiseguin, *Les arts plastiques à la fin du* XIX[e] *siècle.*

de la matière et des sens. Cela n'est entièrement vrai d'aucun des deux arts. On peut seulement signaler la prédominance de la matière sur l'idée dans l'un, et le contraire dans l'autre; mais aucun des deux n'aurait réalisé le beau, s'il n'avait observé la grande loi esthétique de l'union de la forme et de la matière, de l'idée et du réel.

En art, la manifestation sensible du beau doit se combiner avec l'élément intelligible ou l'idée. C'est dans cet heureux mélange qu'est la perfection.

En toute œuvre d'art la vérité est une condition indispensable de la beauté. Elle sert à accentuer le caractère qui est l'expression de l'idéal esthétique.

Mais, que faut-il entendre par la vérité en art? Pour les sujets empruntés à la nature, ce n'est pas la simple copie du modèle; dans les compositions historiques, ce n'est pas nécessairement la stricte ressemblance. On tuerait l'art si l'on confondait la vérité artistique avec l'exactitude matérielle.

Quand le sujet en peinture et en sculpture, en architecture et en musique, est rendu de manière

à produire une forte impression, c'est-à-dire à faire passer dans l'âme du spectateur ou de l'auditeur le sentiment qui l'a inspiré, il a ce genre de vérité qui convient à l'œuvre d'art. Mais pour cela, il est nécessaire que l'artiste sente vivement et qu'il traduise convenablement les pensées et les émotions de son âme.

A ce point de vue on peut dire que la vérité dans les arts, c'est la sincérité de l'artiste. Elle résulte de toute pensée, de toute inspiration fortement et justement exprimées.

Aussi faut-il demander à l'œuvre d'art le sentiment plus que la précision. Un tableau, une statue n'est pas la copie de la personne ou de la chose figurée. S'il fallait y chercher une représentation exacte de la réalité, la plupart des sujets historiques et religieux seraient interdits à l'artiste, car il n'a pas les moyens d'imiter aussi véridiquement.

Toutefois, l'absence de vérité, l'invraisemblance surtout est de nature à nuire au sentiment. Elle empêche l'effet voulu de se produire. Ainsi, maints chefs-d'œuvre des écoles espagnole et italienne, dont les sujets sont empruntés à la Vie des saints et à l'Histoire ecclésiastique, ne donnent pas d'autre impression que celle d'un

beau morceau de peinture, parce que les personnages qui y paraissent habillés en évêques espagnols ou italiens des XVIe et XVIIe siècles, avec leurs lourdes et riches chasubles, leurs hautes mitres pointues, sont trop loin de la réalité et choquent même par la trop simple vraisemblance pour produire le degré d'illusion nécessaire à toute représentation historique. La peinture est réussie, mais le sujet est manqué.

Néanmoins, des tableaux, des bas-reliefs, peuvent n'être pas conformes à la réalité, c'est-à-dire manquer de couleur historique aussi bien que de couleur locale, sans être choquants. Loin de là, ils peuvent, malgré l'absence de cette exactitude matérielle, avoir encore assez de vérité par eux-mêmes, et traduire le sujet avec un sentiment assez juste pour produire l'expression convenable dans l'âme du spectateur. Ils peuvent être vrais sans être historiques. Telles sont les *Noces de Cana* de Paul Véronèse, la *Descente de croix* de Rubens et autres toiles du même genre.

Assurément, ce ne sont pas là des tableaux conformes à l'histoire ni empreints de couleur locale. Les noces de Cana de Véronèse ont lieu à Venise et non en Galilée. La scène se passe

dans un palais bien italien ; tous les personnages, à part Jésus et Marie, sont des contemporains du peintre. Sous les traits des convives on reconnaît François Ier, Charles-Quint et Eléonore, Marie d'Angleterre et Soliman. Et pourtant, la figure de Jésus et celle de sa Mère dominent si bien le tableau ; le repas, dans sa magnificence vénitienne, est si noble, si solennel ; l'impression générale qui se dégage de la toile est tellement celle d'un festin d'une opulence orientale, dans un édifice à ciel ouvert, sous la belle lumière des pays du soleil ; et tout cela s'accorde si bien, en imagination, avec les noces de Cana, qu'on oublie l'anachronisme des personnages secondaires, des costumes et de l'architecture, pour ne voir que la scène évangélique présentée dans ce cadre magnifique, et l'on admire le splendide pinceau du peintre qui a illustré si somptueusement ce trait de la vie du Christ.

Dans le magnifique tableau de Rubens, *la vocation de saint Bavon* (1), si l'on ne s'attache qu'aux accessoires on sera choqué de l'anachronisme des costumes et de l'architecture, de l'invraisemblance de ce cortège d'évêques en grand costume épiscopal, s'avançant entre les

(1) A la cathédrale de Gand.

colonnes du porche du couvent pour recevoir l'illustre novice; mais si l'on considère la scène elle-même, on sera fortement ému. D'un côté, au bas de l'escalier monumental qui conduit au couvent, ce groupe de mendiants auxquels les serviteurs distribuent les biens du magnifique seigneur, groupe original, émouvant, si bien décrit par Jules Breton, d'où se détachent des vieillards décharnés, des gamins en loques, deux superbes pauvresses dont l'une, les seins nus, étale dans son élan deux petits enfants qu'elle tient dans ses bras vigoureux; de l'autre, deux grandes dames, « les plus idéales créations du maître », d'une beauté pure et noble, regardant avec attendrissement le Saint qui fait le sacrifice de toute sa grandeur terrestre.

Cette splendide composition traduit admirablement la vie. Ce n'est pas ainsi que la scène s'est passée, mais c'est ainsi qu'on peut la concevoir, et elle est vraie en ce qu'elle donne la plus vive idée d'un généreux sacrifice magnifiquement accompli.

Il y a même une vérité qui deviendrait, en certains cas, par trop réaliste.

Dans les sujets évangéliques, par exemple, une

trop grande précision de costume, de décor, de détails, peut donner aux personnages, à la scène, un aspect trop naturel, trop humain. Ce serait, à ce point de vue, le défaut général de l'œuvre, d'ailleurs si curieuse et si émouvante, de M. James Tissot, dans sa reconstitution picturale, scène par scène, du grand drame de la vie de Jésus.

Si l'on tient compte exclusivement du paysage, de la couleur locale, en un mot, du décor dans la scène de l'Evangile, on trouvera que le Christ de M. Tissot, dans la série de tableaux si pittoresques, si vivants, par lesquels il a illustré le récit évangélique, est plus vrai que celui de Giotto et de Ange de Fiésole. Mais si l'on cherche, au contraire, avant tout, l'expression du sentiment, l'émotion du sujet, on se convaincra qu'il n'y a pas moins de vérité, au sens supérieur du mot, dans les représentations naïves des primitifs, malgré l'absence de tout appareil pittoresque, ou dans les partis pris savants des grands maîtres qui se sont contentés de retracer, selon leur propre conception, la figure du Christ, de la Vierge et des Saints, et de représenter à leur manière les scènes de la vie du Sauveur, sans préoccupation de la réalité matérielle.

Ceux-ci ont cherché la vérité esthétique, plus

que la vérité naturelle. « Ils sentaient, dit très bien un critique, qu'en vertu même de la divinité de Jésus, les hommes et les choses autour de lui avaient dû être relevés de leur réalité coutumière; que son contact avait suffi pour transfigurer la nature, et que la meilleure façon pour eux de peindre avec vérité les scènes de l'Evangile, était de les peindre aussi belles qu'il leur était possible. Et c'est à quoi ils ont tâché, chacun suivant sa manière propre, de concevoir la beauté. »

Ce n'est pas en Palestine que Fra Angelico est allé chercher Jésus; mais qui l'a mieux trouvé que lui, dans son cœur, au fond de sa cellule? Quelle peinture véridique pourrait rendre plus vivement la dernière scène du Calvaire que la pathétique *Déposition* de ce même Ange de Fiésole, ou que la *Mise au tombeau* de Van Orley, du musée de Bruxelles, ou que l'admirable *Pieta* de Luis de Moralès, de l'Académie de San Fernando, à Madrid, ce « morceau prodigieux de douleur et de foi », un des chefs-d'œuvre de l'art chrétien?

L'écueil des reconstitutions archéologiques est de faire douter qu'elles soient exactes.

Sous prétexte que l'Orient n'a pas changé, est-il certain que les tableaux évangéliques, recomposés

d'après les données actuelles, répondent exactement à la réalité d'il y a dix-huit cents ans et plus ? Les Bethléémites d'aujourd'hui sont-ils bien les contemporains de Notre-Seigneur ? Les paysages, les costumes, les types sont-ils absolument les mêmes ? Avec la différence si grande des civilisations, à l'époque du Messie et de la domination romaine, et à l'époque actuelle, les choses n'ont-elles pas changé de caractère et d'aspect ?

Le but de l'art n'est pas le vrai, au sens matériel du mot, c'est le beau. Le vraisemblable y suffit, même pour les sujets historiques qui sont du domaine de la peinture et de la sculpture.

Le comble de l'art est peut-être d'éviter cet écueil de l'inexactitude en réduisant le sujet à ses éléments essentiels, de manière à produire une impression plus condensée, plus forte. Mais il y faut du génie et une véritable inspiration.

Le grand tableau dé Munkacsy, *le Christ en croix*, vise à être une page d'histoire. Le sujet a été étudié à fond. L'auteur s'est nourri d'archéologie juive et romaine et il a uni le pittoresque à l'exactitude. La scène qu'il a représentée est pleine de mouvement et d'intérêt. Néanmoins il y a plus de vérité, au sens idéal du mot, dans la

simple *Crucifixion* de Fra Angelico du musée du Louvre, où ne figurent d'autres personnages que le Christ sur la croix, et la Vierge Marie avec le disciple bien-aimé Jean, de chaque côté, et le moine en adoration, le peintre lui-même, qui personnifie le peuple chrétien. Dans cette représentation du drame divin du Calvaire, l'intensité du sentiment qui se dégage du groupe principal est telle que la scène ainsi réduite est aussi complète et aussi émouvante que si elle était figurée dans tous ses détails et tous ses accessoires.

L'expression des physionomies, l'attitude des personnages est tout ici, et il n'en faut pas davantage pour rendre au vif l'inexprimable sujet du Calvaire. Mais seul un génie chrétien pouvait le traiter ainsi.

La vérité supérieure, c'est la vérité artistique. Celle-ci se trouvé surtout dans la vie, à l'imitation de la nature.

L'art est vrai lorsqu'il exprime la vie dans ses œuvres. Plus il y a de vie, plus aussi il y a de vérité et d'idéal.

Or, la vie c'est le mouvement, la spontanéité, la libre expansion. L'art aussi a besoin de liberté. Des règles trop systématiques, des formes trop

déterminées nuisent à son épanouissement. En quelque genre que ce soit, il doit opérer dans le sens de la nature, où tout est varié, spontané, vivant, aussi bien dans le monde inorganique que dans le monde animal.

La théorie de l'imitation pure a fait illusion. Sous prétexte que la nature ne présente partout que des lignes droites et des surfaces planes, ou des courbes et des reliefs réductibles à des lignes et à des surfaces rectilignes, on a prétendu que l'étude du dessin devait être fondée sur la géométrie ; qu'il fallait commencer par tirer des traits, tracer des carrés, des ronds, des triangles, former des solides réguliers, cylindres, cônes, pyramides, parallélipipèdes. Il y a eu ainsi une méthode de dessin fondée sur l'imitation des figures géométriques, et longtemps elle a prévalu dans les écoles.

Les arts se sont fâcheusement ressentis de cette influence du dessin linéaire. Pour en avoir fait la base de l'enseignement on a créé un genre faux, dont la froide précision et la rigidité sont incompatibles avec les belles formes, en peinture comme en architecture, et qui est bien éloigné de la vérité.

La nature mal vue et mal comprise a causé cette erreur. La vie n'est pas la donnée scientifique; l'art n'est pas la géométrie.

Le genre raide et correct qui caractérise le style de l'Empire en peinture, en sculpture et en architecture, était le triomphe du dessin linéaire. Avec l'école de David, et malgré la science et le puissant talent du maître, l'art pictural aurait dégénéré en formule. Les tableaux de ce temps-là, même ceux dont les sujets étaient empruntés à l'histoire, tournaient à la composition géométrique.

Il faut savoir gré à Eugène Delacroix des efforts, qu'on traitait alors d'arrogance et de révolte, pour ramener l'art à une représentation plus vivante, plus animée des scènes de l'histoire ou des passions humaines, en donnant plus libre cours à l'invention, en recherchant davantage la vraisemblance et le pittoresque historiques, en y employant, selon l'expression de M. Delaborde, « la richesse d'un coloris aussi varié que bien approprié au caractère spécial de chaque sujet. » Son tableau de l'*Entrée des Croisés à Jérusalem* est le principal témoin de cette réaction un peu tumultueuse, mais juste dans son principe, de l'école romantique de 1830, contre la froide école classique de David.

Elle a ramené à la vie, au mouvement, à la nature mieux vue et mieux comprise, et par conséquent à la vérité. Il y a eu progrès.

Depuis, on a reconnu la nécessité de renouveler l'art par l'observation plus exacte, plus juste de la nature, dans le monde moral comme dans le monde physique, et par la perception plus intime de la beauté typique.

L'art chrétien, sans avoir retrouvé l'ancien idéal, a gagné à cette évolution. Des peintres français de la seconde moitié de ce siècle on peut citer de belles œuvres en ce genre, qui attestent une recherche du vrai et une préoccupation de l'effet moral, plus sincères et plus efficaces qu'à l'époque précédente. Tel est *le Saint François d'Assise mourant* de Benouville.

La sculpture, avec François Rude, avait précédé ce mouvement, et il faut reconnaître que, malgré les écarts d'un ciseau trop souvent sensualiste, l'art contemporain des Carpeaux, des Dubois, des Chapu, des Falguière, des Mercié et des Jean Baffier est autrement vivant que celui de leurs prédécesseurs. Plus d'une fois même, il s'est élevé à l'idéal chrétien.

Avec ces artistes originaux et puissants on est sorti de cette sculpture au compas et à l'équerre,

aussi froide et aussi fausse que l'architecture au cordeau.

C'est un faux idéal que celui de la régularité géométrique et de la symétrie absolue. On se tromperait en le prenant pour le beau : il n'est pas dans la nature.

On voit aux étalages de coiffeurs des poupées de cire d'une régularité de traits parfaite, irréprochable, mais aussi d'une fadeur et d'une insignifiance absolue. Il n'y a qu'à les comparer à la charmante figure de cire, si délicatement modelée, de Raphaël, au musée de Lille, pour voir que d'un côté c'est la mort, avec la précision et la froideur du procédé, et de l'autre, la vie, avec ses nuances et ses accidents. Raphaël n'a pas cherché la perfection géométrique, il a imité la nature.

C'était le procédé des grands sculpteurs de l'antiquité et du Moyen Age. On peut s'en rendre compte en examinant de près la célèbre *Vénus de Milo,* le chef-d'œuvre de la statuaire antique. Au premier aspect, tout paraît d'une régularité absolue dans cette merveilleuse figure. En regardant bien, on constate que le profil droit et le profil gauche n'ont pas les mêmes proportions; qu'à part la bouche, les lèvres et le menton, tout le reste de la tête est irrégulier. Des mesures

précises ont permis de le constater. Ainsi l'oreille gauche est située plus haut que l'oreille droite; la moitié gauche du crâne est plus large que l'autre; l'œil gauche est plus haut que le droit et plus rapproché que celui-ci de la ligne médiane; le nez n'est pas absolument droit ni pareil des deux côtés; les yeux ne se ressemblent pas non plus entièrement.

Cette savante dissemblance des parties correspondantes de la figure, dans la *Vénus* de Milo, c'est la vie, c'est la nature; et comme c'est la vérité, c'est aussi la beauté. Chez tous les individus, en effet, les deux profils de la tête humaine présentent plus ou moins les mêmes irrégularités que l'on observe dans la célèbre statue. Ainsi le divin Créateur, le suprême Artiste du monde, a fait l'homme.

La statuaire ne peut avoir une autre loi que celle de la création, sans quoi elle serait du procédé, elle ne serait plus de l'art.

C'est une erreur de la construction moderne que de demander à la géométrie les principes de la vérité en architecture. Dans ce système au compas et au cordeau, les colonnes sont cylindriques, tous les angles sont droits, toutes les

parties solides rectilignes, toutes les dispositions rigoureusement symétriques, tous les espaces, tous les intervalles strictement égaux. On dirait d'un dessin linéaire exécuté en pierre. Tout y est exactement droit, carré ou rond ; tout y est mathématiquement proportionnel.

Une telle architecture n'est pas l'expression de la vie ; elle n'est pas vraie. Même la construction de pierre doit être un organisme vivant, à l'imitation de la nature. Il faut qu'on y sente comme dans un corps la circulation du sang, le jeu anatomique des nerfs et des muscles, le mouvement des membres, la respiration, l'âme. Elle doit avoir de la souplesse, de la flexibilité.

Une architecture parfaite est comme un vêtement adapté au corps, comme l'enveloppe matérielle de l'être intelligent et libre qui est l'homme ; elle doit faire corps, pour ainsi dire, avec lui. Ainsi sont les coquillages et les carapaces qui servent de demeure mouvante à certains animaux. Leurs maisons sont faites pour eux, elles indiquent, par leur forme et par leur appropriation, quel est l'habitant

La maison de l'homme, le temple de Dieu doivent participer à la nature de l'un et de l'autre. L'une et l'autre construction doit montrer

ce qu'elle est, à quoi elle sert, avoir une parfaite adaptation, être faite sur le modèle de celui à qui elle est destinée, avoir quelque chose de son être, de sa vie, et en quelque sorte être moulée sur lui.

Dieu est l'être vivant par excellence; en lui est la plénitude de la vie. Le temple de la divinité doit manifester, en même temps que la toute-puissance, les modalités infinies de son hôte auguste. L'homme aussi est un être animé et libre, et son habitation doit avoir comme lui de la vie, du mouvement, de la chaleur.

L'idéal de la construction de pierre, à usage de temple ou d'habitation, les Grecs l'ont réalisé dans leurs monuments. Ils ne s'en sont pas tenus à la ligne droite, aux surfaces planes, aux combinaisons géométriques; mais, cherchant à donner, même à un bâtiment en matériaux bruts, le caractère et l'apparence de vie qui est dans tous les ouvrages de la nature, ils ont corrigé la rigidité des lignes droites par de savantes courbures.

En même temps qu'ils cherchaient la grâce, ils ont assuré la solidité de leurs constructions par le renflement des colonnes et par leur inclinaison qui prévient l'effet naturel de l'écartement des points d'appui. Tout en donnant à

l'édifice une régularité nécessaire, ils ont remplacé la symétrie exacte, qui n'est pas dans la nature, par l'harmonie étudiée des parties.

Et par là ils ont créé un monument-type, un monument auquel ils ont donné toute la beauté et toute la vérité dont une construction est susceptible.

Ainsi ont fait également les architectes du Moyen Age.

L'église qu'ils ont construite, du XIIe au XVe siècle, est un édifice vivant, admirablement approprié à sa destination, où toutes les parties harmonieusement combinées concourent à l'effet général.

Toutes les lignes en sont souples, toutes les courbes élégantes, toutes les proportions intentionnellement variées. Sur un sol à pente inclinée, l'édifice s'allonge et monte suivant des gradations savantes, où chaque pierre a sa coupe spéciale. Rien n'est strictement pareil dans les parties correspondantes ; tous les intervalles, tous les entrecolonnements sont inégaux. Il y a harmonie, mais pas symétrie absolue dans la structure générale du monument. L'ornementation y est aussi variée, aussi dissemblable à elle-même que la construction dans ses diverses parties. C'est un édifice qui se meut, qui vit, qui

parle. Et de ce monument animé, et en quelque sorte vivant, à la rigide bâtisse géométrique dont mainte église moderne est un specimen, il y a toute la différence du dessin de perspective au dessin linéaire.

L'architecture a perdu de sa beauté et de sa vérité, lorsque les constructeurs ont abandonné la variété savante des partis dissymétriques pour donner à leurs plans une régularité monotone, à l'édifice une sèche et insipide correction provenant de la parfaite correspondance de toutes les parties similaires.

A part quelques édifices remarquables, tels que les deux palais de la place de la Concorde, à Paris, la façade du Palais de justice, la cathédrale de Marseille, la basilique du Sacré-Cœur, à Montmartre, l'église de Notre-Dame de Fourvière, etc., les architectes modernes n'ont réussi, le plus souvent, qu'à construire des monuments bien ordonnés, bien bâtis, mais froids et morts, qui ressemblent plutôt à de grands tombeaux qu'à des temples pour la divinité, et des demeures pour des vivants.

C'est aussi le reproche que l'on peut faire à la musique moderne, si riche pourtant de

moyens d'expression, de n'être pas arrivée encore à cette vérité qui la rapprocherait davantage de la nature et la mettrait en rapport plus intime avec l'homme.

Ce qui manque à cette musique isochrone, c'est de répondre d'une manière plus variée, plus chaude aux divers mouvements de l'âme, d'exprimer avec plus de naturel, plus d'abandon les pensées et les passions si vives, si expansives, et, en même temps, si diverses chez l'homme. Le rythme, qui est l'âme de la mélodie, y est trop subordonné à une mesure rigoureuse, uniforme, qui le coupe, le brise, l'enchaîne dans la régularité mécanique de ses deux, trois ou quatre temps. De là l'importance excessive, presque grotesque, dans les orchestres et les chœurs, du batteur de mesure, qui accentue encore par ses gestes tout ce qu'il y a de systématique dans la constitution musicale actuelle.

Avec plus de spontanéité et de libre allure, avec plus d'accent aussi et de chaleur, il y aurait plus de vérité, plus d'idéal dans la musique moderne.

Le plus grand effet du plain-chant vient de son libre rythme. « La succession des mesures, dit Dom Mocquereau, ne se présente pas dans

la phrase grégorienne avec la même uniformité que dans notre musique. Le mélange des mesures est la règle dans l'art grégorien ; il est l'exception dans la musique moderne..... Ennemie du joug et de la contrainte, la cantilène sacrée ne peut supporter les entraves de la symétrie ; aussi les mesures simples ou composées de toutes espèces à 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 12 temps, se succèdent dans le cours de la mélodie avec aisance et liberté, comme dans le nombre oratoire. Toutes les combinaisons lui sont bonnes pourvu qu'elles soient proportionnées et harmonieuses... Néanmoins la cantilène ne dédaigne pas les mesures et les rythmes réguliers, mais elle ne les cultive jamais assez pour y habituer l'oreille et lui faire désirer, comme dans notre musique, le retour prévu, attendu, de groupes analogues (1). »

Quoique homophone et dénuée, par conséquent, de la ressource si puissante de la dissonance, la musique grégorienne tire de son rythme, flexible et souple comme la voix, une aisance et une variété qui lui permettent de s'adapter à toutes les nuances du sentiment religieux et de suivre en quelque sorte l'âme, sans effort, sans secousse, dans ses évolutions les plus diverses.

(1) *L'Art grégorien,* p. 26-7.

En cela elle réalise mieux que l'art moderne l'idéal de la musique, qui est, par excellence, le chant de l'âme.

* * *

De la théorie comme de l'histoire des beaux-arts une conclusion ressort : c'est que, pour remplir complètement les conditions de beauté et de vérité qui constituent l'idéal esthétique, il faut combiner les anciennes traditions avec les tendances nouvelles, en fécondant les éléments d'inspiration et d'expression du passé par un sentiment plus vif de la nature et la science des procédés.

Le progrès consistera à reprendre la suite de l'art chrétien et national du Moyen Age, en se plaçant dans le milieu moderne, et à continuer l'évolution rationnelle interrompue par le mouvement factice de la Renaissance.

On sent très bien ce que la réunion des qualités des primitifs et des artistes contemporains ajouterait aux chefs-d'œuvre de la peinture ; ce que le sentiment du Moyen Age, en passant dans les mains des sculpteurs actuels, donnerait de grandeur et de beauté nouvelle à la statuaire ; ce que la musique moderne gagnerait, sous le rapport

de la modalité, du rythme et de l'expression, à se vivifier aux sources du chant grégorien; ce que l'architecture, enfin, reprendrait de vérité et de force, en s'inspirant des données et des exemples de l'art roman et gothique, tout cela fécondé par le sentiment chrétien et le génie national.

Alors, après les tâtonnements et les efforts de l'époque actuelle, époque de transition, mais époque féconde par la prédominance de la personnalité dans les arts, il pourrait y avoir un art nouveau, un art de l'avenir, qui excellerait, dans tous les genres, à rendre la nature, à exprimer l'homme, à réaliser l'idéal.



TABLE DES MATIÈRES

Bar-le-Duc. — Impr. de l'Œuvre de Saint-Paul. — 3014,97.



